

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Martin Drápal

**Konec srpna v hotelu Ozon a konec
života na planetě Zemi**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Zdeněk Beneš, CSc.

Konzultant: Mgr. Terezie Hlaváčková

Praha 2017

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 14. 6.

Martin Drápal

Bibliografická citace

Konec srpna v hotelu Ozon a konec života na planetě Zemi: Bakalářská práce / Martin Drápal; vedoucí práce: prof. PhDr. Zdeněk Beneš, CSc. -- Praha, 2017. – 11 638 s.

Anotace

Tato práce se soustřeďuje na film Konec srpna v hotelu Ozon, zkoumá jej ze scenáristického a kulturního hlediska, se zřetelem na tehdejší obavu z jaderné války. S příspěvím malého exkurzu k dobovým podobným zahraničním snímkům se snaží rozhodnout, jaký je jeho význam v české kultuře a zdali má potenciál promluvit i k dnešnímu diváku.

Klíčová slova

film, scénář, Pavel Juráček, postapokalyptická budoucnost, jaderná válka

Abstract

Late August at the Hotel Ozone and the end of Life on planet Earth

This text is focused on film Konec srpna v hotelu Ozon, researching it from screenwriting and cultural point of views, concerning fear of nuclear war at that time. It efforts to find out its importance to Czech culture and potential to speak to today's spectator, also according to little digression to a few similar foreign 1960's films.

Keywords

film, screenplay, Pavel Juráček, postapocalyptic future, nuclear war

Počet znaků (včetně mezer): 75 112

Poděkování

Své díky chci vyjádřit paní PaedDr. Heleně Kupcové za připomínky a povzbuzení do začátku projektu a hlavně panu profesoru PhDr. Zdeňku Benešovi, CSc., který se mě ujal coby vedoucí práce, pomohl dotvořit další její cíle a kromě jiného do ní přenesl tolik potřebnou důvěru. Velké poděkování zasluhuje též Mgr. Daniel Rejman, který mi několikrát nezištně pomohl, příznačně pro svoji přátelskou povahu a opravdu všestranný zájem o kulturu a dějiny, a Mgr. Terezie Hlaváčková, která mi byla s nadšením a ochotou k dispozici ke konzultacím, zejména v tolik nesnadné době, kdy z mé práce neexistovala ještě ani čárka. Nakonec děkuji Bohu, svým rodičům za podporu a všem svým blízkým, kteří si na mé potýkání se s bakalářskou prací někdy během jejího zhotovování vzpomněli.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Sci-fi podle žánrů	8
3. O „řemeslu“ psaní scénářů	11
4. Scenárista Pavel Juráček	14
5. Dobový kontext filmu a obava z jaderné války	19
6. K filmu samotnému.....	24
7. Ze zákulisí filmu, některé recenze a ohlasy na něj.....	27
8. Několik jiných postapokalyptických filmů z let 1960 – 1966	34
9. Závěr	38
10. Prameny a literatura	40
Seznam literatury	40
Seznam pramenů	40
Článek v časopisu.....	44
Recenze	44
Bakalářské práce	44
Internetové zdroje.....	45

1. Úvod

Československý snímek žánru postapokalyptického sci-fi *Konec srpna v hotelu Ozon* byl natočen v roce 1966. Abychom mohli jakýkoli film plně pochopit, musíme znát kontext doby, ve které vznikl. Proto si i tady musíme položit otázku: které artefakty se pojí se zmíněným rokem, zejména v Československu? Studená válka, hrozba války jaderné, Československá nová vlna... To, že si mladá vycházející hvězda, jedna z velikých osobností „československého filmového zázraku“ scenárista a režisér Pavel Juráček zvolil jako jedno z témat svého scénáře vizi konce světa po nukleární katastrofě vyvolané bojem velmocí, nám po zmíněných spojitostech již nebude připadat nikterak náhodné. Není to ovšem téma jediné, a pro hodnoty díla nechť promluví mimo jiné také fakt, že motiv ztráty lidskosti ve světě bez lidí se běžně objevuje v podobně laděných snímcích do dnešních dní.

Nejprve bude uskutečněno malé třídění v rámci sci-fi, abychom si správně film zařadili a uvědomili jeho žánrovou příslušnost. Vědeckofantastická literatura, ač ne vždy kritiky seriózně přijímána, má již od dob Julese Verna a Herberta George Wellse svoji tradici a jistě tedy i své místo v uměleckém žánru. Protože objektem zájmu práce je i literární aspekt filmu, budeme na něj v jedné kapitole takto pohlížet, za přispění odborné literatury a původní filmové povídky. Avšak předtím musí zaznít několik slov o umění tvorby scénářů, které se zajisté řídí jistými pravidly a jeho dobrý výsledek spočívá v určitém „řemeslném“ postupu. Poté bude představen Pavel Juráček coby scenárista a významná osobnost československé kinematografie „zlatých“ šedesátých let, a abychom byli schopni jeho film podle výše zmíněných skutečností doopravdy docenit, věnujeme pozornost dobovému studenému konfliktu mezi Západem a Východem. Poté, co si jej připomeneme, a zamyslíme se nad tím, není-li v současnosti ona obava z jaderné války stále živá a odůvodnitelná, s ještě daleko silnějším zájmem přistoupíme k probírání samého filmu se zřetelem na stavbu jeho příběhu, jejíž komentář bude opřen o již předtím popsané poznatky o budování dramatické struktury takových osobností, jako jsou Syd Field, Linda Aronsová, Elmar Klos, Antonín Martin Brousil či dokonce starořecký učenec Aristotelés ze Stageiry. Následovat bude malý pohled do zákulisí snímku, aby byla nastolena představa, jaké okolnosti provázely jeho vznik, jaký ohlas sklídl u domácích recenzentů i v zahraničí, promluví též i sami filmoví tvůrci včetně režiséra, pomocného režiséra a jednoho z herců. Nakonec podnikneme malou odbočku a podíváme se na podobné postapokalyptické sci-fi filmy,

které tehdy hrála světová kina, ne pro nějakou důkladnou komparaci, ale pouze pro navození alespoň jakési představy, jak se v šedesátých letech v daném žánru natáčelo v zahraničí.

Cílem práce jest zejména zjistit, nakolik je tehdejší doba se současností provázána ve formě poměřování sil mocností, a tedy potenciální možností válečného konfliktu, zejména jaderného. Dále bude snaha posoudit, odpovídá-li film uznávaným scenáristickým pravidlům a ještě spíše má-li i v dnešním světě doslova přeplněném nabídkou všelijakých filmů všeho druhu včetně mnoha stovek sci-fi filmů, mnohdy navíc natočených pro moderního diváka přijatelněji v barvě a diametrálně více naplněných akcí, co nabídnout, a zdali je či není chybou, že doposud nevyšel na DVD nosičích.

2. Sci-fi podle žánrů

Fantastika se pojí s filmem a literaturou již od počátků těchto uměleckých forem a představuje jejich neoddelitelnou součást. Posledních několik dekád tvoří fantastický žánr významný podíl světové produkce jak v literatuře, tak ve filmu, a v Encyklopedie Hoffmans Guide to SF, Horror and Fantasy se dokonce píše, že v současnosti spadá do onoho žánru celá polovina veškerých filmů. Zajímavé je, že zatímco se, jak v podobě knížek, tak na plátnech kin, těší veliké oblibě čtenářů, respektive diváků, v odborných kruzích často dosud není brána příliš seriózně. Za fantastický film je pokládán snímek zasazený do světa zásadně se odlišujícího od běžné reality, která je lidem dobře známa a obecně přijímána. Dělí se na horror, fantasy a science fiction¹. Ačkoli s ní mají leccos společného i obě ostatní kategorie², krátká pozornost bude nyní věnována jen té poslední z nich, která má s touto prací nejvíce co do činění. Přesto alespoň malá konfrontace fantasy se sci-fi podle Roda Serlinga: „Fantasy je, když se nemožné stane pravděpodobným. Science fiction je, když se nepravděpodobné stane možným.“³

V science fiction se setkávají fantazie s realitou, aby spojily své síly a ukázaly jiný pohled na praktické a etické důsledky působení moderní techniky, sahající často za dosah naší planety. Zdá-li se na základě výše popsaných skutečností, že mezi filmem a sci-fi je těsný vztah, je zjevné, že samotná kinematografii je jaksi vědecko-fantastická. Lidé jsou svědky úžasných pokroků ve filmové technologii. Zhlédnutí filmu jako by bylo unikem a sci-fi nejjasnějším vyjádřením tohoto úniku. Arthur C. Clarke k tomu řekl toto: „Proti hledání úniku vlastně nelze nic namítat, na správném místě... Ale science fiction má často k úniku velmi daleko, v podstatě by se dalo říci, že představuje únik do reality... Je to fikce, která se ale zabývá reálnými problémy: původem člověka, naší budoucností.“⁴

Vyskytují se rozličné názory na způsob, jakým dělit sci-fi na subžánry, některé dokonce předpokládají i existenci podpodžánrů⁵. Toto systematizování není pro naše účely podstatné, kromě toho většina děl spadá hned pod několik subžánrů, uvedme si proto jen několik nejdůležitějších oddílů.

¹ ADAMOVIČ 1994 — Ivan ADAMOVIČ: Encyklopedie fantastického filmu. Praha 1994, 9

² HALEY 2015 — Guy HALEY: Kronika sci-fi: obrazové dějiny nejslavnějších děl science fiction v celé galaxii. Praha 2015, 546

³ SCHNEIDER 2010 — Steven Jay SCHNEIDER: 101 sci-fi filmů, které musíte vidět, než umřete. Praha 2010, 7

⁴ Tamtéž

⁵ HALEY 2015 — Guy HALEY: Kronika sci-fi: obrazové dějiny nejslavnějších děl science fiction v celé galaxii. Praha 2015, 546

Cestování v čase. V těchto příbězích se cestuje časem do minulosti či budoucnosti. Charakteristické jsou paradoxy, časové smyčky, časová policie, kognitivní odcizení. Ke známým snímkům na toto téma patří *Terminátor* (1984), *Návrat do budoucnosti* (1985) *12 opic* (1995) či *Looper* (2012).⁶

Dystopie popisuje společnost, v níž vládne zjevná zkaženost či nespravedlnost, přitom je ovšem stále držena při životě proti vůli lidu. Většinou má sloužit jako varování lidstvu. Vyobrazena je v *Mechanickém pomeranči* (1971), *Blade Runnerovi* (1982), *1984* (1984) nebo *Total Recall* (1990).⁷

Hard sci-fi nejvíce odpovídá prvním představám lidí o žánru. Zabývá se zkoumáním skutečných současných vědeckých idejí a spekuluje o jejich budoucím vývinu. Patří sem filmy *2001: Vesmírná Odyssea* (1968), *Solaris* (1972) či *Gravitace* (2013).⁸

Soft sci-fi se zajímá spíše o budoucnost společnosti a o důsledky budoucích technologií, které na ni dolehnou. Někdy se jí též přezdívá sociální sci-fi, a na přední místa zástupců této odnože lze s hrdostí počítat některá literární díla Karla Čapka v čele s *R.U.R.* (1920).⁹

Kyberpunk. Příběhy se zabývají vlivem vznikajících informačních technologií na širší společenské úrovni. Často souvisí se subžánrem dystopie a přebírají tropy od detektivek staré školy. Zastupuje jej *Tron* (1982), *Matrix* (1999) nebo japonské animované filmy *Akira* (1988) a *Ghost in the Shell* (1995).¹⁰

Příběhy o superhrdinech ve velké míře propojují rozličné žánry, jejich hrdinové jsou obdařeni neobyčejnými schopnostmi. Ač mají již delší tradici, hojně na plátně bují zvláště poslední dobou, často v několika pokračováních za sebou – *Spider-Man* (2002 – 2007 a 2012 – 2014) *Iron Man* (2008 – 2013) či *X-Men* (2000 – 2014).¹¹

Sci-fi komedie motivu vědecké fikce využívá k vyvolání komiky. Někdy v ní slouží jen jako povrchní háv, jindy je na komice založena její obsahová podstata. Zvláštní typ představuje vážněji vyznívající sci-fi satira.¹² Jde o jediný žánr, který má v českých poměrech tradici a pyšní se tituly jako „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970), *Adéla ještě nevečeřela* (1977) a *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (1977). O komedii *Kdo chce zabít Jessie* (1966) filmový kritik J. Rosenbaum napsal, že se jedná o „chybějící článek

⁶ Tamtéž, 548

⁷ Tamtéž, 546

⁸ Tamtéž

⁹ Tamtéž, 547

¹⁰ Tamtéž, 546

¹¹ Tamtéž, 548

¹² Tamtéž, 547

mezi východoevropskou sci-fi a Quineovým *Jak zabít svou ženu*“, a Casey Kent si v publikaci stýská, že je dodnes málo známá, a to k velké škodě, jelikož předznamenává tvorbu takových režisérů, jako jsou Sam Raimi, Tim Burton, Charlie Kaufman nebo Jean-Pierre Jeunet.¹³

Příběhy postapokalyptické sci-fi vyobrazují snahu jedinců přežít ve světě, který poznamenala apokalypsa.¹⁴ Reprezentují ji snímky *Planeta opic* (1968), *Šílený Max 2: Bojovník silnic* (1981), *Cyborg* (1989) a *Potomci lidí* (2006). Zde náleží malá poznámka k pojmu apokalypsa: apokalypsa neboli zjevení byla běžným pozdně židovským literárním žánrem. Nejznámějším zástupcem je biblické Zjevení Janovo, jež bylo napsáno na přelomu 1. a 2. století. Jeho autor, zřejmě apoštol Jan Zebedyův, nejspíš zamýšlel své křesťanské současníky v těžké době povzbudit tím, že jim ukáže nadcházející slávu církve, ke které položil Kristus základ svou smrtí a vzkříšením; jemu bude patřit vítězství, stejně jako těm, kteří se jej rozhodli následovat. Ti jsou právě na základě tohoto rozhodnutí vyzýváni ke stálosti, bdělosti a zachování svědectví.¹⁵ Termín apokalypsa užívaný pro vyjádření jakési katastrofy či válečného konfliktu je tedy až přenesený význam.

¹³ SCHNEIDER 2010 — Steven Jay SCHNEIDER: 101 sci-fi filmů, které musíte vidět, než umřete. Praha 2010, 125

¹⁴ HALEY 2015 — Guy HALEY: Kronika sci-fi: obrazové dějiny nejslavnějších děl science fiction v celé galaxii. Praha 2015, 546

¹⁵ Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: ekumenický překlad. Praha 1991, předmluva k Zj 232

3. O „řemeslu“ psaní scénářů

Snad nikdo již v dnešní době nezpochybňuje důležitost scénáře, který musí být dostatečně nosný pro film. Ač se nabízí faktory jako sympatické herecké obsazení nebo akční scény, které mohou dílo zachránit, bývá často špatný scénář příčinou jeho celkového neúspěchu. První, čím by měl úspěšný autor disponovat, kromě talentu od Boha, je dobrý námět. Ten může být buď původní, nebo přejetý.¹⁶

Předností toho přejetého je, že je znám jeho charakter. Předchozí její tvůrce jej už „ochočil“. Kromě toho s ním leckdy dosáhl úspěchu, a proto je úspěch očekáván i v novém zpracování. Nejčastější původním zdrojem je literatura. V našich poměrech od začátku panoval jistý strach o film, aby nepodleh předlohám jiných uměleckých forem a neutlačil vývoj formy vlastní, zároveň i o literaturu, neboť ta byla na rozdíl od filmu vnímána jako takřka národní záležitost.¹⁷ Princip tvorby spočívá v autorově volbě, není na místě si myslet, že by se celé nezměněné literární dílo vešlo do délky filmu, nebo na ni vždycky stačilo. Jedná se o proces přetváření z formy do formy, a s tím se pojí zřikání se jistých elementů, které byly vlastní formě předchozí, a dotváření z přejetých elementů v duchu formy budoucí. Filmař se musí naučit zřikat se, k přerodu dospěje přebásněním. Existuje ovšem tendence, zvláště u nás, požadovat po umělci takové přetváření spíše v duchu předlohy než v duchu příští formy.¹⁸ Adaptovat knihu do filmového scénáře ovšem vážně znamená proměnit jednu věc v druhou, nikoli je jenom navzájem překrýt.¹⁹ Za příklad scénáře přespříliš věrného knižní předloze, a proto na plátně nedostatečně dynamicky působícího, bývá udávána adaptace *Velkého Gatsbyho* provedená jindy fenomenálním Francisem Fordem Coppolou.²⁰ Děj románů je často třeba zhutnit, často nesourodé románové dialogy přepsat, obvykle též vynechat některé postavy nebo několik postav zkombinovat v jeden charakter, či vytvořit úplně novou figuru, která má nahradit prozaické vyprávění z knihy.²¹ Zatímco román je vyprávěn slovy, scénář je vyprávěn obrazy, a jestliže podle velké francouzské filmové osobnosti Jeana–Luca Godarda platí, že film si vytváří vlastní jazyk, je třeba se naučit obraz správně číst.²²

¹⁶ BROUSIL 1942 — Antonín Martin BROUSIL: Problematika námětu ve filmu. Praha 1942, 13

¹⁷ Tamtéž, 31–32

¹⁸ Tamtéž, 36

¹⁹ FIELD 2007 — Syd FIELD: Jak napsat dobrý scénář. Praha 2007, 223

²⁰ Tamtéž, 194

²¹ ARONSON 2014 — Linda ARONSON: Scénář pro 21. století. Praha 2014, 120–121

²² FIELD 2007 — Syd FIELD: Jak napsat dobrý scénář. Praha 2007, 224

Rovněž původní námět skýtá klady a zápory. Kladem je, že tvůrce od počátku myslel na film, což bude při natáčení jistě zúročeno. Navíc je originální jeho nápad. Pro svoji nedotčenost s sebou však látka nese i otázku její nosnosti a tvárlivosti, která není předem známa.²³

Podle uznávaného paradigmatu má scénář jasnou strukturu v podobě třech dějství – začátku, prostředku a konce, nikoli ovšem nutně v tomto pořadí. První dějství představuje expozici, ve které je příběh představen a měl by diváka co nejdříve zaujmout. V tom druhém, konfrontaci, zabírající největší časový úsek, řeší postavy překážky v cestě za naplněním svých potřeb, aby pak ve třetím dějství příběh dospěl ke svému rozuzlení. Přičemž existuje bod obratu, tedy událost, která výrazně posune děj kupředu, a těmito body obratu jsou dějství k sobě spojována.²⁴ K nalezení vhodného tématu může člověk dospět rozličnými způsoby, od přečtení novinového článku přes osobní zážitek po příhodu, která se stala některému známému²⁵. Pro správné uchopení zamýšlené látky je potřebné sesbírat materiál z různých zdrojů: knih, časopisů, osobních rozhovorů.²⁶ K tématu je pak zapotřebí zvolit co nejplastičtěji podanou dramatickou postavu, která bude prožívat děj, dělený ještě na děj fyzický (přepadení banky, automobilová honička, závod) a citový, který se během příběhu odehrává v jejím nitru.²⁷

Postava přitom představuje esenciální scenáristickou složkou, scénář je, zjednodušeně řečeno, určen tím, že „člověk na určitém místě dělá nějakou „věc“, přičemž člověkem je míněna hlavní postava a děláním „věci“ je děj“²⁸, a Syd Field u toho nekončí a dále doslova píše, že „postava je děj“.²⁹ Proto si i její zhotovení zasluhuje zvláštní přípravu, autor by měl rozdělit život postavy na vnitřní – od jejího narození do začátku příběhu, není ve filmu vidět, utváří však její charakter, a vnější – probíhá po celé trvání příběhu, její charakter odkrývá. Úspěch projektu pak spočívá v tom, nakolik se ve scénáři povede přirozeným způsobem ukázat tyto aspekty, nejlépe v konfrontaci s nastalými konflikty, neboť film je vizuální médium.³⁰

K funkcím postavy patří dialog, který by měl znít co nejpřirozeněji a volně plynout s postupným odvíjením příběhu. Plní řadu úkolů – posouvá příběh kupředu, sděluje

²³ BROUSIL 1942 — Antonín Martin BROUSIL: Problematika námětu ve filmu. Praha 1942, 15

²⁴ FIELD 2007 — Syd FIELD: Jak napsat dobrý scénář. Praha 2007, 16–21

²⁵ Tamtéž, 27

²⁶ Tamtéž, 28

²⁷ Tamtéž, 37

²⁸ Tamtéž, 26

²⁹ Tamtéž

³⁰ Tamtéž, 36

čtenáři/divákovi informace, pomáhá odkrývat postavu a její citové rozpoložení, vykresluje vztahy mezi postavami a odhaluje konflikty mezi nimi, pomáhá, aby postavy byly uvěřitelné, komentuje děj.³¹ Jeho psaní vyžaduje zkušenost a zručnost. Dramaturgie vůbec předpokládá orientaci v současné i dřívější literatuře a světové kinematografii³², a třebaže scenárista nemusí být nutně dramaturgem, je mezi profesemi tenká linie, o čemž svědčí i skutečnost, že se na filmových školách obě disciplíny studují jednooborově. Navíc by autoři v té či oné měli mít živý zájem o kulturu, chtějí být přeci její součástí. Baví se filmem stejně jako ostatní diváci, jen z něho dovedou nanejvýš těžit.³³

V ukázkovém scénáři by mělo být vše navzájem propojené, nic by nemělo být přidáno jen tak nahodile, protože je to vtipné nebo roztomilé.³⁴ Již Aristotelés ke skladbě děje říká: „Tedy právě jako ostatní v ostatních uměních se jednotné zobrazení týká jedné věci, tak musí i děj, protože je zobrazením jednání, zobrazovat jednání jedno a celistvé a jeho části se musí skládat z událostí tak, aby přesune-li se některá část nebo odejme, octl by se ve zmatku a pohybu i celek. Co totiž může být použito nebo chybět, aniž tím nastane znatelná změna, to není žádnou částí celku.“³⁵

Když něco končí, něco nového začíná. Ve scénáři má vše spolu souviset, jako v životě. Je proto pozoruhodným kompozičním jevem, podaří-li se autorovi propojit nějakým motivem začátek a konec.³⁶ Třeba jako Sylvestru Stallonovi ve scénáři k filmu *Rocky*, který začíná i končí boxerským zápasem.

³¹ Tamtéž, 190–191

³² KLOS 1987 — Elmar KLOS: Dramaturgie je, když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé. Praha 1987, 10

³³ BROUSIL 1942 — Antonín Martin BROUSIL: Problematika námětu ve filmu. Praha 1942, 27

³⁴ FIELD 2007 — Syd FIELD: Jak napsat dobrý scénář. Praha 2007, 33

³⁵ ARISTOTELÉS 1962 — ARISTOTELÉS: Poetika. Praha 1962, 44

³⁶ FIELD 2007 — Syd FIELD: Jak napsat dobrý scénář. Praha 2007, 77

4. Scenárista Pavel Juráček

Pavel Juráček měl ve své době ty nejlepší předpoklady na filmovém poli uspět. Jako literární géníus pocházející z proletářských poměrů byl v očích tehdejších představitelů tím nejvhodnějším prototypem umělce, čemuž výrazně napomohl jeho vstup do komunistické strany. O to strmější byl jeho pád poté, co z ní po letech vystoupil, a návrh podepsal Dva tisíce slov. Považován proto za zrádce, byl jako jediný z dramaturgického barrandovského týmu vyhozen.³⁷ Do konce života již nemůže smysluplně u filmu pracovat, nestačí tak zužítkovat napsaný scénář Situace vlka na motivy povídky Jacka Londona Neočekávané. Jedinou příležitost získává k natočení naučného středometrážního filmu pro účely školení revizorů pražské MHD.³⁸

Zdá se to býti paradoxní a nenáležitou derniérou tohoto tvůrce, který vstoupil do filmového světa naopak slavným a na festivalech velmi oceňovaným středometrážním počinem *Postava k podpírání*.³⁹ Tento úspěch jej katapultoval směrem vzhůru. Přestože mu jeho popularita připadla nejprve podezřelá („Takže jsem slavný. Takže si připadám jako podvodník, neboť se mi zdá neuvěřitelné, že je něco takového možné, že stačí napsat třicet stránek a pak je natočit, aby se člověkov jméno stalo pojmem.“ A mám hrůzu, že se jednoho dne probudím a že nade mnou bude někdo stát, někdo, kdo řekne: „Tak vode dneška šmytec, kamaráde! Nás už ta sranda přestala bavit...“⁴⁰), velmi brzy si na ni zvykl („A přitom jsem si na to zvykl, to je děsné, ale skutečně zvykl. Dneska jsem četl, že *Postava* byla na festivalu v Krakově a nic víc, nechtěl jsem tomu věřit, že skutečně nic víc. Zdálo se mi neuvěřitelné, že tam nezískala žádnou cenu. Je to trapné, ale chci: abych to teď napsal docela chladnokrevně: opravdu jsem dostal vztek na Poláky. Vždyť to jsou snobové, říkal jsem si, co je české, to jim není dost dobré. A potom mě ještě napadlo, že mi nedali cenu kvůli Oberhausenu, kvůli Němcům... A potom jsem se krvavě začal stydět, měl jsem chuť vykřičet to na sebe na Václaváku, ztýrat se ostudou. Nemohu si zvyknout, nemohu pochopit, že

³⁷ Odvolávám se na rozhovor s Pavlem Jirešem, který je na DVD bonusovým materiálem k filmu Případ pro začínajícího kata

³⁸ JURÁČEK 2001 — Pavel JURÁČEK: *Postava k podpírání*. Praha 2001, 224

³⁹ Tamtéž

⁴⁰ JURÁČEK 2016 — Pavel JURÁČEK: *Postava k podpírání*. Praha 2016, 147

prostřednictvím filmu získá člověk tak snadno úspěch.“⁴¹) a jeho ctižádostivost jej už neopustila. Nadále si byl za všech okolností jist svým úspěchem.⁴²

Od samého počátku byla v Postavě k podpírání spatřována kafkovská inspirace. Sám autor na to reaguje slovy: „Zdá se mi, že brzy budu nenávidět Kafku. A jenom tady, na té stránce, se osměluji říct, že jsem nikdy nečetl Proces, ani Zámek. Ale už dnes vím, že se budou snažit Postavu vyřídít nařčením z epigonství.“⁴³ Stejně tak namítá Aloisi Poledňákovi, že zfilmování Procesu Orsonem Wellsem viděl až po sepsání technického scénáře. Sám ostatně nevidí mezi svou Postavou a Wellsovým Procesem zřejmou podobnost a o svébytnosti svého díla je nadále přesvědčen.⁴⁴ Jeho další scenáristickou prací se stává *Ikarie XB 1*. Ačkoli pro ni veskrze nalézá hlavně nelichotivá slova: „A potom později, když už jsem měl opravdové příležitosti, proč jsem psal Ikarii? Nikdo mě nenutil, styděl jsem se za ni, a přesto jsem toho nenechal. Proč?⁴⁵ Jak na to odpovím za dvacet nebo třicet let, když to nedokážu dnes? (...) Kdybych si před lety sám sebe víc vážil, kdybych o sobě netvrdil, že nic nejsem, a to tak dlouho, až jsem tomu začal věřit, nikdy bych nebyl schopen pracovat na takových nicotnostech, jako byla *Ikarie*“⁴⁶ a dále: „No jistě, s Ikarií je to jako s *Bláznovou kronikou*, jenže na rozdíl od ní trčí v budoucnosti, jejíž sterilnost je třeskatá. Já když si vzpomenu, jaké kraviny jsem napsal v dialozích oněch vznešených Fridolínů ženoucích se ve škatuli od bot vesmírem, jehož hvězdy jsou všechny pěticipé, zčervenám a mám chuť schovat se pod postel.“⁴⁷ Tato sebekritika se s odstupem nezdá býti zcela na místě, neboť propaganda ve filmu není tak nepříjemně okatá, aby se nad ní nedalo přimhouřit oko, a ve své době se tomuto ojedinele vážně myšlenému filmovému sci-fi českého, respektive československého původu dostalo mezinárodního ocenění.⁴⁸ Bez odezvy nezůstala ani *Bláznova kronika*, na které Juráček spolupracoval s mistrem českého trikového filmu Karlem Zemanem. O rok později s Hynkem Bočanem vytvořili film *Nikdo se nebude smát*.

Hlavním tvůrcem filmu, jemuž je tendence jej přivlastňovat a je s ním pak nejvíce spjat, však nebývá scenárista, nýbrž režisér. Svoji první režijní zkušenost Juráček prožil

⁴¹ Tamtéž

⁴² Odvolávám se na rozhovor s Pavlem Jirešem, který je na DVD bonusovým materiálem k filmu *Případ pro začínajícího kata*

⁴³ JURÁČEK 2016 — Pavel JURÁČEK: *Případ pro začínajícího kata*. Praha 2016, 144

⁴⁴ Tamtéž

⁴⁵ JURÁČEK 2003 — Pavel JURÁČEK: *Deník (1959 – 1974)*. Praha 2003, 484

⁴⁶ Tamtéž, 485

⁴⁷ Tamtéž, 871

⁴⁸ HAMES 2008 — Peter HAMES: *Československá nová vlna*. Praha 2008, 163

už při natáčení *Postavy k podpírání*, tehdy však k této profesi nepocíťoval respekt, ale naopak velkou dávku despektu: „Pro mne byla Postava k podpírání jenom pokusem, jenom ověřením mé dlouholeté a na FAMU sveřepě prosazované teze, že režisérem může být i cvičená opice. Nyní vím, že opice režírovat nemůže, ale já ano. (...) Přišel jsem na to, že režie není samostatná a suverénní disciplína, ale že musí vycházet z cizího tvůrčího principu, protože sama není tvůrčí. Je druhotná, odvozená, je založena buď na literatuře, nebo na malířství, nebo na herectví. Neexistuje tudíž speciální režisérský talent. (...) Pokud však režisér není autorem scénáře a pokud mimo scénář nemá co říci, nelze mluvit o tvorbě. Režisérské řemeslo je pro filmového tvůrce tím, čím je pro spisovatele gramatika. Má však každý, kdo dovede číst a psát, odvalu říkat o sobě, že je spisovatelem??? Ve filmu je taková praxe běžná!“⁴⁹

S ohledem na jeho cílevědomost však není vůbec s podivem, že brzy přibral i režisérské ambice.⁵⁰ Obzvláště v situaci, kdy zůstává autorem scénáře, na tento případ se jeho pohrdání režisérskou profesí nevztahovalo od počátku.

Prvním jeho ryze autorským dílem se stává *Každý mladý muž*, není na něj ovšem ani v nejmenším hrdý. Dokladem jsou jeho slova zaznamenaná v souvislosti s jeho další, tentokrát pouze scenáristickou činností v následujícím roce: „Včera jsem viděl servisku *Konce srpna v hotelu Ozon*. A jak jsem tam v trojici seděl mezi patnácti plukovníky z MNO, lidmi z AF a z Filmexportu, dostal jsem na sebe vztek. Protože teprve nyní nad hotovým filmem jsem pochopil, že ten námět vůbec není starý a scénář že je výborný, že to byl scénář přesně pro mne... Vzpomněl jsem si, jak jsem celé měsíce přemýšlel, co mám dělat, a přitom jsem měl na stole osm let starou povídku, z které je nyní mimořádný film, jenomže ne můj. Kdybych nebyl blbec, nebylo by dnes *Každého mladého muže*, mohl jsem točit *Ozon*, udělal bych jej lépe než *Honza* a do smrti bych nemusel mít výčitky z *Mladého muže*. Proč já už tolikrát byl sám proti sobě? *Honza* tam má nádherný místa mezi starou ženou a starým mužem, má tam neuvěřitelně krásný exteriéry, ale holky mu přehrávají, zkazil postsynchrony, přimíchal tam nesmyslně spoustu melodramatického větru a vůbec nepochopil možnosti vnitřní architektury hotelu. A také je to špatně sestříhané... Přesto všechno je to film, o kterém se bude mluvit, který nebude zapomenut, a já už dnes slyším hlasy kladoucí mi otázky.

⁴⁹ JURÁČEK 2016 — Pavel JURÁČEK: *Postava k podpírání*. Praha 2016, 140–141

⁵⁰ Český film zná ještě slavnější jméno tvůrce, který než se světově proslavil v oboru režisérském, vystudoval na FAMU scenáristiku – Miloš Forman (*HAMES 2008* — Peter HAMES: *Československá nová vlna*. Praha 2008, 127)

Píšu o tom přesně podle svého způsobu: místo abych se radoval, že to tak dobře dopadlo, jsem mrzutý. Byl jsem znovu usvědčen, že jsem neměl pravdu, že jsem se mýlil. A navíc, což je mi nejtrapnější, vyvolá Ozon bezpochyby spoustu soukromých a jízlivých dohadů o tom, jak to vlastně bylo s *Postavou k podpírání*. Neboť Ozon je bezesporu mnohem lepší než *Každý mladý muž*.⁵¹

Juráček mimo jiné poznal, že spolupráce s režiséry přináší obtíže. S Janem Schmidtem se dostal do velikého sporu kolem jeho autorského podílu na postapokalyptickém dramatu. Režisér Schmidt si scénář poprvé přečetl, až když jej Juráček odevzdal, přesto si nárokoval právo na třetinu odměny za něj. Naštvaný scenárista to popsal takto: „Protože se žádná další verze ani úpravy nedělaly, nechal si zbývající třetinu vyplatit Honza, jakkoli nepřinesl do scénáře jediné slovo. Pardon! Přinesl. Jednou byl u nás, ještě předtím, než jsem začal psát, vyprávěl jsem mu, jak si představuji první třetinu filmu, a on to doplnil v tom smyslu, že by některá z holek měla holýma rukama zabít hada. Mně se to nelíbilo, ale protože to tam chtěl mít, tak jsem mu to tam nakonec napsal. Tím se pak oháněl, když tvrdil, že mu oněch osm tisíc korun, t. j. třetina honoráře, náleží. Mě však nešlo vůbec o peníze, ty jsem mu nechal, šlo mi o princip. A možná také o titulky – to už z trucu.“⁵²

O hlavní postavě svého posledního filmu píše: „Napsal jsem znovu svého starého hrdinu. Lemuel Gulliver je prostě pokračováním Herolda z *Postavy k podpírání*, je stejný jako dva vojáci v Achillových patách, jako Klíma v *Nikdo se nebude smát...* Napadlo mě, že celý život vlastně píšu jeden jediný příběh. Melancholický muž kráčí napříč světem a v důsledku své zdvořilé inteligence není schopen účastnit se lidských vztahů. Ze společného hlediska je to nepotřebný člověk. Kališ s Brynchem tvrdí, že píšu o sobě.“⁵³ Tento pocit nepřislušnosti do společnosti je možnou příčinou toho, že se ve svých dílech nesnaží moralizovat, upozorňovat na problémy společnosti, poučovat svět či jej dokonce chtít zlepšit.⁵⁴ Vyznění myšlenek jeho groteskního filmu je provázeno otázkou, zdali nebyl skutečně příliš chytrý pro výrobu filmů, jak o něm prohlásil Jaromil Jireš.⁵⁵ To, že do hlavní postavy nějakým způsobem promítl sebe samého, je ostatně sympatickým tvůrčím činem, stejně jako odkaz ve scéně s popravou,

⁵¹ JURÁČEK 2003 — Pavel JURÁČEK: Deník (1959 – 1974). Praha 2003, 422–423

⁵² Tamtéž, 473–474

⁵³ Tamtéž, 444

⁵⁴ BOKŠTEFLOVÁ 2011 — Lucie BOKŠTEFLOVÁ: Tvořivý proces Pavla Juráčka (bakalářské práce na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze). Praha 2011, 10

⁵⁵ CSIESELY 2016 — Lukáš CSIESELY: Dvojí podoba groteskna (bakalářská práce na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze). Praha 2016, 45

kde se objeví muž s kočkou, odkazující na první Juráčkův snímek, neboť jsou to znaky toho, že autor tvoří vědomě, a přitom svobodně. Uvedení Gullivera do kin nebylo jednoduché, a ačkoli si Juráček zapsal, že mu na tom nezáleží⁵⁶, a na jiném místě zase uvádí, že se nestal filmařem kvůli divákům, ale kvůli sobě, fakt, že sledoval recenze⁵⁷, svědčí o tom, že pochopitelně, jako každá lidská bytost, toužil po uznání.

⁵⁶ JURÁČEK 2003 — Pavel JURÁČEK: Deník (1959 – 1974). Praha 2003, 652

⁵⁷ Tamtéž 671, 683

5. Dobový kontext filmu a obava z jaderné války

Již před několika desítkami let vytvořila atomová bomba dosud nevídanou situaci – lidstvo vyhyne, nezmění-li se mravně-politický stav společnosti. Buď tedy náhlé rozpoutání atomové války, snad ne ihned, ale po letech, desetiletích jistě, nebo ustanovení světa v míru bez atomových bomb, hospodářsky založeným na atomové energii. Zbraně všelijakého druhu se přes počáteční odpor běžně stávaly součástí vojenského arsenálu, atomová bomba je však něco jiného. Odborníci jsou naprosto přesvědčeni, že je v současné době možné, aby důsledkem jejího využití byl totálně zničen život na zemi, a lidstvo by se tak dokázalo vyhubit samo.⁵⁸

Pro budoucnost lidského pokolení není vážnější hrozby. V průběhu dějin existovaly do dnešních dnů jen nereálné představy konce světa, motivované většinou mravně-nábožensky, zejména slovy Jana Křtitele, Ježíše Krista a prvních křesťanů. Nyní však už nějaký čas ve vzduchu visí, bohudík zatím ne doslova, reálná možnost takového konce. S tímto možným katastrofickým scénářem je třeba počítat, nelze před tím zavírat oči, když tyto závěry není možno zpochybnit.⁵⁹

Poprvé ji svět zaznamenal 6. srpna 1945 v Hirošimě, kde si vyžádala více než šedesát tisíc lidských životů. O pár dní později spadla druhá atomová bomba na Nagasaki, tam zabila třicet šest tisíc lidí. Vedlo to sice k prvnímu rozhlasovému projevu císaře ke svému lidu, kapitulaci Japonska a urychlení konce nejsmrtonosnějšího konfliktu dějin lidstva⁶⁰, svět však už neměl být nikdy stejný, uvolněná energie pokusně svržených vodíkových bomb předčily tu hirošimskou šestsetkrát. Byla snaha nepropadat zděšení, pak se ovšem ukázalo, že míra a způsob nadešlého ničení životů se vymykají jakémukoli výpočtu.⁶¹

Termínem studená válka měl George Orwell na mysli zdánlivý mír, který ovšem vůbec netiší neutichající hrozbu jaderné války. Tak to popsal ve své eseji „You and the Atomic Bomb“ vydané v magazínu Tribune 19. října 1945.⁶² A situaci vystihl, Eisenhowerův ministr zahraničí John Foster Dulles v rámci nové strategie přišel s tím,

⁵⁸ JASPERS 2016 — Karl JASPERS: Atomová bomba a budoucnost lidstva: politické vědomí v naší době. Praha 2016, 21, 25

⁵⁹ Tamtéž, 30, 31

⁶⁰ TINDALL 1996 — George Brown / David E. SHI: Dějiny spojených států amerických. Praha 1996², 2. upravené vydání, 628–629

⁶¹ JASPERS 2016 — Karl JASPERS: Atomová bomba a budoucnost lidstva: politické vědomí v naší době. Praha 2016, 25

⁶² KORT 2001 — Michael KORT: The Columbia Guide to the Cold War. New York 2001, 3

aby se Spojené státy více spoléhaly na hrozbu jiným státům jadernými zbraněmi.⁶³ Rovněž Chruščov hrozil veřejně Západu jadernou zkázou. Na rozdíl od Stalina však válku nepokládal za nevyhnutelnou a nepřál si ji.⁶⁴ Přesto měl svět k jaderné válce nejbližší během karibské krize, tato hrozící pohroma byla naštěstí 28. října 1962 zažehnána.⁶⁵

O tehdejší myšlení podává svědectví mimo jiné dokument BBC *The War Game* z roku 1965, nejznámější film Petera Watkinse, oceněný Cenou Akademie za nejlepší dokumentární film roku.⁶⁶ Ukazuje hrůzy, které by jaderný konflikt potenciálně přinesl, začíná evakuací obyvatel, kteří jsou obligátně přerozděleni ke svým spoluobčanům přes jejich nesouhlas. Lidé nemají žádné povědomí o důsledcích jaderné zhouby, informace jsou jim později předávány v brožurkách. Musí si pořídit vybavení pro chystající se nebezpečí, chudí však na to nemají, výhodu mají bohatí, kteří se zabezpečí daleko nad poměry.

Po propuknutí války lidé umírají v bolestech, je jich tolik, že nejsou vůbec pohřbíváni, ale hromadně spalováni, jejich identifikace bývá možná jen podle snubních prstenů. Přeživší propadají neuróze, do čtyř měsíců je budou trápit kurděje i jiné obtíže, žádných léků se nedostává. Lidé svěřují reportérům na ulici své trápení, nemají vodu, nemají jídlo a často řeší morální dilemata, neboť nejsou s to rozdělit se o své zdroje se svými bližními.

Propukají nepokoje, při nichž je zastřelen člověk. Netrvá dlouho a i někdejší střední třída po majetkové a citové újmě začíná porušovat zákon, za pár dní jsou zastřeleni první policisté. I za tohoto stavu za to později viníci nesou následky, popravu. Děti na otázku ohledně jejich budoucnosti odpovídají, že nechtějí být ničím. Komentář ke konci filmu varuje, že s největší pravděpodobností nastanou události v něm líčené nejpozději do roku 1980. Ačkoli se tak nestalo, lze jej jinak považovat za vcelku věrohodný materiál, informace, ze kterých vychází, jsou totiž získány z předchozího bombardování Drážďan, Darmstadtu, Hamburгу, Hirošimy a Nagasaki.

Není tedy divu, že se s tematikou atomové války ve své tvorbě vypořádával i Pavel Juráček. A to již ve scénáři k *Ikarii XB 1*, kde jsou dva astronauti vysláni na odlehlou loď, kde nechtěně aktivují nukleární zbraň, které se na palubě nacházejí, což

⁶³ GADDIS 2006 — John Lewis GADDIS: *Studená válka*. Praha 2006, 68–69

⁶⁴ Tamtéž, 71

⁶⁵ TINDALL 1996 — George Brown / David E. SHI: *Dějiny spojených států amerických*. Praha 1996², 2. upravené vydání, 695

⁶⁶ SCHNEIDER 2012 — Steven Jay SCHNEIDER: *1001 filmů, které musíte vidět, než umřete*. Praha 2012, 439

pochopitelně znamená jejich záhubu. Mrtví lidé, které tam předtím našli, mají představovat zhýralou kapitalistickou společnost, zároveň je však obviňován vůbec člověk 20. století, který napáchal spoustu zla, včetně svržení atomových bomb na Hirošimu a Nagasaki. A ve scénáři ke *Konci srpna v hotelu Ozon* už z toho vysloveně činí stěžejní téma, kdy na začátku nechává takřka zničit svět v globální atomové válce, aby pak diváka přiměl sledovat partu dívek vedených starší ženou, jak v tomto zdecimovaném světě hledá život.

Avšak není správné si myslet, že se studenou válkou tato hrozba skončila. Jakýsi mír z rozumu, kdy nukleární konflikt byl tehdy nemyslitelný, jak připomíná například komedie Stanleyho Kubricka *Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu* (1964), byl dán vyrovnaností sil protivníků, platilo, že nukleární válka je nemyslitelná, neboť by po odvetě rivala došlo k celkovému zničení jak válčících velmocí, tak veškerého lidstva. Ferdinand Peroutka si v roce 1953 v americkém exilu do deníku poznamenal: „Když někdo mluví o zničení světa, nepřehání... Západ je z atomové bomby vyděšený... a my pořád mluvíme o osvobození! (Můj) názor: atomová bomba znemožňuje válku.“⁶⁷

Pak se ale koncem devadesátých let s vývojem mezinárodní politiky situace pozměnila, čehož si lidé dosud nejsou plně vědomi. Nastala situace, kdy se objevuje přesvědčení, že jediná velmoc může z takové války vyjít jako vítěz a odvěta protivníka pro ni nepředstavuje nepřekonatelnou obavu. Rusko například reagovalo na expanzi NATO posílením jaderného arzenálu padesáti balistickými střelami. Spojené státy rozhodně nezůstávají pozadu, i v dnešním postbipolárním světě povyšují své zájmy na „lidská práva“, a jejich mezinárodní politika stále zjevněji vykazuje případy záměrného vyvolávání konfliktů, které mají preventivní zákroky na konkurenční velmoci zlegitimnit.⁶⁸

V poslední době je apokalyptické schéma velmi frekventované v beletrii. Jaké místo v nich zaujímá historie? Odehrávají se v době po již proběhnuvší katastrofě, a nabízí se otázka, zdali tuto dobu ještě vymezovat časem, vždyť starokřesťanské apokalypsy ji pojímají jako již zcela jinou, ono „potom“ se otevírá novému času, věčnosti Boží vlády.⁶⁹

⁶⁷ BĚLOHRADSKÝ 2015 — Václav BĚLOHRADSKÝ: Věk extrémů reloaded. In: Novinky.cz, <https://www.novinky.cz/kultura/salon/359855-vaclav-belohradsky-vek-extremu-reloaded.html>, vyhledáno 25. 5. 2017

⁶⁸ Tamtéž

⁶⁹ HARTOG 2016 — François HARTOG: Věřit v dějiny. Brno 2016, 147–148

Jako příklad známých románů z poslední doby jmenujme ruské *Metro 2033*, popisující postapokalyptické prostředí moskevského metra, jediného místa, kde mohou lidé po jaderné válce nalézt útočiště. Krátce se zastavíme u románu amerického spisovatele Cormaca McCarthyho s názvem *Cesta*. O katastrofě se v něm už nemluví, je zbytečné ji ohlašovat nebo si ji představovat, neboť se jí už nedá předejít, prostě již proběhla. Pro McCarthyho, narozeného v roce 1933 však jaderná katastrofa jistě nebyla čistě abstraktním pojmem. Příběh sleduje putování a snahu o přežití muže a jeho synka ve světě, kde již není třeba kalendářů, adres, ani na jménech vlastně už nezáleží, jen se střídají černé noci s čím dál více šedivými dny.⁷⁰ Nabízí se střetnutí s jinými literárními díly, v první řadě s Kerouacovým *Na cestě*. Už jen podobnost názvu zřejmě nebude náhodná, avšak Kerouacova výzva k pohybu, rychlosti, setkání, nespoutanosti, a byť hrdinové žijí hlavně v přítomnosti, neztrácejí naději v budoucnost, když ne svoji vlastní, tak alespoň budoucnost jako takovou, kontrastuje s neutěšeností, pomalým plahočením se, plánovanou, kdoví jestli ne beznadějnou cestou na jih v McCarthyho *cestě*. A zatímco Dean Moriarty miluje cestování za volantem kradeného vozu, smutní McCarthyho hrdinové před sebou většinu času jen postrkují nákupní vozík. Méně podbízivá je možnost číst knihu jako robinsonádu naruby – Defoe popisuje, kterak Robinson z počátečního „kapitálu“ vraku ztroskotané lodi znovu započne civilizaci a obnoví kapitalismus. McCarthyho poutníci naleznou vrak až na konci a není jim to nic platné, v mrtvé zemi se jim nepodaří obnovit pranic, a všudypřítomného kanibalství se též musí obávat mnohem více, než britský dobrodruh.⁷¹ Toto střetnutí dvou knih je i střetnutím dvou dob – nakolik jiné bylo tehdejší osvícenství optimisticky vzhlížející k lidské racionalitě, logiky, humanismu a nezastavitelnému pokroku oproti dnešní době plné skepse, třebaže trvá nejdelší období celoevropského míru. Prozatím.

Člověk by neměl tuto situaci pasivně přijmout, nýbrž vyvodit důsledky. Pro změnu světa není dostačující, aby se změnil jeden člověk, a to je správné. Je to ale podmínka změny k nové politice, která bude bez válek. Je správné, že osud světa není v ruce člověka nebo národa. Někdy ovšem může být v ruce člověka a národa zavinění totální krachu. Demokracie a politická svoboda předpokládají, aby jednotlivec odpovědnost za politické dění uznal i jako odpovědnost vlastní.⁷²

⁷⁰ Tamtéž, 147

⁷¹ Tamtéž, 149–150

⁷² JASPERS 2016 — Karl JASPERS: Atomová bomba a budoucnost lidstva: politické vědomí v naší době. Praha 2016, 533–534

Je třeba vystupňovat strach, ovšem ne pouhý strach kráčející za pomocí za každou cenu, neb ten je marný, avšak takový, který se přemění v sílu, jež podnítí k záchraně v mezích rozumu.⁷³ Ten totiž patří ve světě k tomu poslednímu, co přináší v těžkých dobách člověku důvěru.⁷⁴

⁷³ Tamtéž, 537

⁷⁴ Tamtéž, 555

6. K filmu samotnému

Konec srpna v hotelu Ozon režiséra Jana Schmidta vypráví příběh nepočetné skupinky dívek vedené starší ženou, která se v postapokalyptickém světě zdevastovaném atomovými výbuchy snaží dovést právě několik těchto přeživších děvčat k mužům, aby měla děti a lidské pokolení se zachránilo. V jejich putování se odkrývá jejich skoro až zvířecí přirozenost, dosti již vzdálená od té lidské, jež bude mít vinu na smrti člověka – dost pravděpodobně posledního muže na zemi.

Na cestě za hledáním jiných lidí, hlavně však mužů, prohledává hrstka žijících žen četná místa a shání potravu. Nakonec se se setkávají s jedním mužem v pokročilém věku, který je s radostí přivítá ve svém útočišti bývalého hotelu. Vůdkyně, zprvu shledáním velmi nadšená, postupně ztrácí víru v zachování pozemského života – seznamá totiž, že stárnoucí muž je nejspíše tím úplně posledním na zemi – a během společné slavnostní večeře umírá. Její následovnice pak chtějí jediný obydlený dům navzdory mužovým vehementním námitkám opustit a hledat dál. Nakonec jej jedna z nich zastřelí, a ženy odcházejí. Jsou vlastně zase na začátku, jen jsou na tom ještě hůř – je jich o jednu méně, navíc ztratily tu nejzkušenější, která jim byla matkou, a jejich naděje na shledání s člověkem je znatelně menší, ne-li zcela ztracená.

Námětem se stala stejnojmenná Juráčková filmová povídka, kterou napsal již během svých studiích na FAMU.⁷⁵ Samozřejmě je rozsahem mnohem kratší, nezabývá se podrobným úvodem filmu a začíná až nedlouho před setkáním s mužem. Žen je dvanáct⁷⁶, možná z důvodu nějaké symboliky, snad biblické, ve filmu je počet redukován na devět. Gramofon hraje na konci píseň „Já znám Paříž plnou květů, já znám jaro v Paříži...“⁷⁷, varianta se skladbou „Škoda lásky“ se ve scénáři vyjímá mnohem lépe. Dialogy vesměs doznaly do scénáře, potažmo do filmu určitých změn, některé byly úplně zrušeny, jde přeci o adaptaci, o proměnu z formy do formy, jak o tom už byla řeč. Důležité je, že autor od počátku počítal s filmovou realizací, že, vyjádřeno wildeovsky: myslel filmem.⁷⁸

Jednotlivé charaktery mladých žen nemají takovou důležitost, přesto jsou to individuality. Judita je hravá šprýmařka (způsobí sérii výbuchů vhozením nábojnic

⁷⁵ BYSTROV 1965 — Vladimír BYSTROV: Konec srpna v hotelu Ozon. In: Kino, 1965, ročník 20, číslo 26, 4–5

⁷⁶ JURÁČEK 2001 — Pavel JURÁČEK: Postava k podpírání. Praha 2001, 103

⁷⁷ Tamtéž, 111

⁷⁸ BROUSIL 1942 — Antonín Martin BROUSIL: Problematika námětu ve filmu. Praha 1942, 14

do ohně, rachotem odežene psa, jehož chce její kamarádka zastřelit), Anna se k smrti bojí hada, zatímco Magdaléna mu bezstarostně zakrouťí hlavičkou. Většina znaků je však spojuje. Ve světě, v němž není mužů, musí se tyto ženy chopit rolí, které se od nich neočekávají, poněvadž je předpokládána jejich křehkost a jemnost. Dvě z nich se perou o nůž, soupeření je sice příznačné pro všechny živočichy, v hlavní roli je tu ale zase nástroj typický pro muže. Když uloví krávu, kořisti běží vstříc s křikem jako pralidé. Samu lidskou podstatu až doslova ztrácejí – neváží si ani psa, kterého člověk ochočil právě již v době pravěké. Podobně jako psa, i hada jedna z dívek zabije, když si jej prohlédne a zjistí, že jí není k ničemu. Přeci jen ovšem jeví dívky o původní svět zájem, když si například čtou staré dopisy (mechanické slabikování čtenářky kontrastuje s dopisem plným citů, které vyznává neznámé dívce neznámý chlapec, a je ironické slyšet jeho přání, aby zůstaly na celém světě sami, v současné realitě osamělého světa⁷⁹) a ponechávají si pro ně neznámé věci, které najdou, co se však týče užívání naprosto běžných lidských vynálezů, jsou naprosto bezradné – nerozumí hodnotě na teploměru a neznají televizor. Starou ženu respektují – vždyť i šelmy poslouchají vůdce smečky. Muže respektují právě jen z úcty k ní, proto když zemře ona (na jejím pohřbu nepláčou ani neprojevují lítost), pozbydou i respektu k němu. Poté, co jej zavraždí, u něj chvíli postává jen Barbora, která to celé začala. Je to ale jen náznak humanity, i ona po chvílce odchází.

Zkušená žena, nazývající se stará, je ke svým svěřenkyním laskavá a obětavá, má je ráda, musí ale být i přísná, bezprostředně zfackuje Juditu, která málem zapříčinila splašení koní a ohrozila celou skupinu. Setkání s člověkem ji velmi potěší, ráda si s ním připomíná dávné zdvořilosti, poprvé po mnoha letech ji někdo oslovuje paní, může vystavit na odiv i své jméno, Dagmar Bartusová. Když ale ztratí iluze o příznivější budoucnosti, život pro ni ztratí cenu. To muž přestal kávu pít už před třiceti lety, ani strašné okolnosti kolem něj ho neodradily dodržovat toto dávné doktorovo nařízení. Poté, co spatří ženy, vydává nejprve neartikulované zvuky, jako by už pro dlouhou samotu zapomínal mluvit. Připomíná ženě staré mravy, představí se jí jako Otakar Herold a přinese jí kytici. Je smutný z toho, že pro své stáří nemá ženám již moc co nabídnout, chce jim poskytnout alespoň domov a bezpečí. Velmi jej zarmoutí, když to odmítnou. Nemíní se vzdát svého gramofonu, což jej stojí život. Má jistě více cenných

⁷⁹ KŘENKOVÁ 2016 — Jarmila KŘENKOVÁ: Postapokalypsa na Konci srpna v hotelu Ozon. In: Cinepur, 2016, 72

věcí, jež mu připomínají staré časy, nechce ale pozbýt toho jediného na světě, co by na něj mluvilo lidskou řečí.

Drží se snímek pravidel paradigmatu stavby scénáře podle Syda Fielda? Má samozřejmě začátek, prostředek a konec, dokonce přesně v tomto nejobvyklejším pořadí – jasné lineární vyprávění bez flashbacků a retrospektivy. Opravdu tu máme expozici, konfrontaci i rozuzlení ve třech po sobě jdoucích dějstvích. Ovšem netrvají zcela přesně předpokládanou dobu: zatímco ve sto dvacet minut trvajícím filmu by měla expozice trvat zhruba třicet, konfrontace devadesát a rozuzlení třicet minut⁸⁰, Konec srpna v hotelu Ozon má stopáž pouhých sedmasedmdesát minut. Z toho první dějství jich zaujímá asi čtyřicet tři, druhé asi dvacet čtyři a třetí deset. Jako důkaz takového rozložení slouží body obratu, které posouvají děj dál, z dějství do dějství. První se dá spatřovat v setkání s mužem, druhý ve smrti ženy. Oba roli bodu obratu jednoznačně splňují.⁸¹ Jasně nejdelší je tedy úvod, což může být pro dnešního diváka velikou překážkou. Dále je zjevné, že schématické podle teoretických příruček nesedí na všechny filmy přesně a do písmene.

Vkusné propojení mezi začátkem a koncem je tu přítomno, na začátku divák zahlédne putovat procesí žen, přičemž každá je představena zvlášť ve svém záběru (tak to tedy zřejmě bylo myšleno, avšak dvě z nich nepochopitelně chybí, ač je jejich vystoupení zapsáno ve scénáři.⁸²), na konci pak, když děvčata odcházejí, je rovněž každé na okamžik zabráno zvlášť (to už všechna beze zbytku).

Apel na nebezpečí ztráty lidskosti je kladen snad až příliš okatě (muž opakuje křikem ženám, že jsou zvířata), jinak je sonda do poznávání tajů lidsko-zvířecí duše uspokojivá. Je tu naznačeno několik biblických témat: padající strom zastíňovaný slunce může evokovat pád babylonské věže předznamenávající katastrofu, hlavně pak ovšem usmrcení hada ženou odkazující na jejich vzájemnou konfrontaci v Edenu.⁸³ Ostatně už na počátku dějin naznačil Hospodin, že jejich vztah nebude zrovna idylický: „Mezi tebe a ženu položím nepřátelství, i mezi símě tvé a símě její. Ono ti rozdrtí hlavu a ty jemu rozdrtíš patu.“⁸⁴ A jako na začátku byla zrozena žena, aby byla muži protějškem, nyní na konci musí ženy muže hledat, aby se muž a žena vrátili zase na počátek.

⁸⁰ FIELD 2007 — Syd FIELD: Jak napsat dobrý scénář. Praha 2007, 17

⁸¹ Tamtéž, Kapitola devátá Celková koncepce a povaha bodu obratu, 127–145

⁸² MACÁK 1965 — Jiří MACÁK / Jiří MACHÁNĚ / Jan Schmidt: Konec srpna v hotelu Ozon, technický scénář. Praha 1965, 12–13

⁸³ KŘENKOVÁ 2016 — Jarmila KŘENKOVÁ: Postapokalypsa na Konci srpna v hotelu Ozon. In: Cinepur, 2016, 71

⁸⁴ Bible, Písmo svaté Starého a Nového zákona: ekumenický překlad. Praha 1991, 24 (Gn 3,15)

7. Ze zákulisí filmu, některé recenze a ohlasy na něj

V 60. letech se začala hlásit o slovo Československá nová vlna, rok 1963 přinesl debut hned devíti režisérů, z nichž někteří se stali jejími významnými představiteli. Jaroslav Boček je dělil na dvě skupiny – na „patetiky“, tam zahrnul Jana Němce, Evalda Schorma a Věru Chytilovou, a „intimisty“, kam patřili Jiří Menzel, Ivan Passer a Miloš Forman. Vyčlenil pak zvláštní skupinu pro ty, jejichž dílo obě kategorie prolínalo, Jana Schmidta, Jaromila Jireše nebo právě Pavla Juráčka.⁸⁵

Je vcelku jasné, že ne každý projekt mohl být v této době připuštěn k realizaci. Zintenzivnění činnosti cenzurních úřadů v polovině 60. let pocíťovali i sami filmoví tvůrci. Pavel Juráček dokonce jeden zajímavý postřeh napsal pro úvodník *Filmu a doby*, který nebyl Hlavní správou tiskového dohledu povolen k publikování. Juráček si povšiml, že cenzurní pracovníci ve své praxi argumentují také ekonomickými aspekty, a napsal: „Ohrožuje-li dnes něco cestu, která byla započata, pak je to příznak únavy některých organizačních pracovníků, projevující se zvýšeným tlakem na dramaturgii, z níž chtějí vymámit po dobrém nebo po zlém bezzubé náměty. A v poslední době spíše po zlém, protože „nový ekonomický systém“, jenž mimochodem přišel jako na zavanou, vyzbrojil tyto lidi neprůstředným pancířem exaktních argumentů, jimiž lze s úsměvem vyřídít sebevýmluvnějšího autora.“ Stejně začali po roce 1965 svá rozhodnutí zdůvodňovat i vrchní představitelé státního filmu.⁸⁶ S filmem, který je v popředí zájmu této práce, byla však situace jiná, neprodukovalo jej totiž barrandovské studio, nýbrž Československý armádní film.⁸⁷

Konec srpna v hotelu Ozon vyniká v celých dějinách tuzemské kinematografie, tím spíše ve filmové tvorbě šedesátých let, kdy zcela převládala nekomplikovaná zábava, byť zábava dobrá a kultivovaná, zastupovaná filmy jako *Limonádový Joe Aneb koňská opera* (1964), *Kdo chce zabít Jessii* (1966) nebo *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* (1970).⁸⁸

Boris Jachnin se k tomu vyjádřil: „Film se obrací k náročným divákům, kteří myslí a chtějí od filmu víc než zábavu. Nabízí jim, aby přistoupili na určitý způsob vyprávění,

⁸⁵SKUPA 2016 — Lukáš SKUPA: Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech. Praha 2016, 94–95

⁸⁶Tamtéž, 114

⁸⁷Tamtéž, 147

⁸⁸KŘENKOVÁ 2016 — Jarmila KŘENKOVÁ: Postapokalypsa na Konci srpna v hotelu Ozon. In: Cinepur, 2016, 69

na takovou hru: uvěřte, že bude konec světa a my vám předvedeme, jak si to představujeme.“⁸⁹

Autoři porušili pravidla socialistické sci-fi, pro kterou byl vědecký a technologický pokrok nástrojem pro dosažení prosperity a smíru ve společnosti, což slouží jako premisa například již zmiňované *Ikarii XB 1* (1963). Jestliže tedy budoucnost byla komunistickou ideologií idylicky chápána jako stav, ke kterému se lidstvo blíží a který dovyřeší všechny nedostatky, toto komorní postapokalyptické drama představovalo ryzí antitezi. Vznikalo ve studiu Československého armádního filmu a schvalování nebylo jednoduchou záležitostí, pracovníci studia se na autory ohrazovali: „My za mír bojujeme a vy si tu klidně připustíte třetí světovou válku (...) Narušujete tím přípravu obyvatelstva k obraně vlasti.“⁹⁰

O filmu se mluvilo ještě před jeho realizací, toto v tisku pronesl Jan Schmidt v roce 1965: „Juráčkovu povídku Konec srpna v hotelu Ozon jsem dostal poprvé do ruky už před sedmi lety. Měl to být můj a jeho absolventský film na pražské filmové fakultě. Pak se ta původní povídka všelijak měnila, ale vždycky jsme se vraceli k její první podobě, která byla nejčistší. Až se na to úplně zapomnělo, jenom my s Pavlem Juráčkem jsme neztráceli chuť. Když v armádním filmovém studiu chtěli nějaký nový, zajímavý námět, našel jsem tu původní, první povídku. Líbila se, a tak konečně Konec srpna v hotelu Ozon natáčíme.“⁹¹

Po jeho natočení komentoval jeho konkrétní podobu: „Film Konec srpna v hotelu Ozon je vize o konci světa. To samozřejmě předpokládá určité typy lidí a určitou krajinu. Ani první, ani druhé se nedá snadno najít. Část filmu jsme natáčeli v Hadcově stepi na jižní Moravě a část v severních Čechách. Nechtěli jsme však točit film jenom o děvčatech. Proto mohou mnozí namítat, že děvčata nemají určité charaktery, jsou bez citu apod. Nám však nešlo o konflikt uvnitř této zbylé skupiny, to by byl jiný film. Šlo nám o konflikt této skupiny a zbytku staré civilizace. Chtěli jsme ukázat dívky jako smečku. Když jsme psali scénář, domnívali jsme se, že jakákoli cesta vedle, která by naši linii větvila, by film oslabovala. Mohli jsme samozřejmě vymyslet řadu různých situací, ale nechtěli jsme ochuzovat naši základní linii přílišným rozvíjením věcí. Proto

⁸⁹ -mf- 1966 — -mf- (rec.): Zítřejší předpremiéra nového českého filmu. In: Jihočeská pravda, 23. 12. 1966, 5 (jméno autora se nevyskytuje ani ve čtvrtém díle Českého hraného filmu, kde je uveden přehled veškerých publikací pojednávajících o filmu)

⁹⁰ KŘENKOVÁ 2016 — Jarmila KŘENKOVÁ: Postapokalypsa na Konci srpna v hotelu Ozon. In: Cinepur, 2016, 69–71

⁹¹ BYSTROV 1965 — Vladimír BYSTROV: Konec srpna v hotelu Ozon. In: Kino, 1965, ročník 20, číslo 26, 4–5

se někomu může zdát film monotematický nebo jednostranný. Z hlediska těch dívek je primární mít co jíst, mít kde spát – neboť je to smečka. Ale kromě toho mají ještě jeden cíl – najít lidi. Ten určila a doslova do nich tloukla stará žena, která znala starou civilizaci. Jdou za tímto cílem 15 let a pokračují v cestě i tehdy, když stará žena umře.⁹²

A přidal: „Nerad bych, aby se to nějak sentimentálně vykládalo, ale já budu na tento film asi vždycky vzpomínat z důvodu, že jej většinou dělali mladí lidé, že to dělali rádi a s plným zaujetím pro věc. Že se riskovalo, možná trochu moc, ale jediné díky těm riskům film „vyšel“. To je vlastně i odpověď k jednomu dotazu, zda jsem ten film jako člen armádního studia natáčel na rozkaz nebo ne. Chtěli jsme jej natočit už mnohem dříve, neboť Juráčkova povídka je stará už devět let.“⁹³

Okolnosti vzniku filmu jsou velice zajímavé. Režisér o nich prozradil následující: „Na festivalu vojenských filmů ve Versailles se zahraniční reportéři podívovali, že Čs. armádní film natočil tento film. Je to vlastně jediné vojenské studio na světě, které se do něčeho takového pustilo. Na západě slouží totiž armádní studia výhradně k výrobě instruktážních filmů a nekladou si ambice pustit se do filmu hraného – což je ovšem podmíněno nejen ideologicky, ale i technicky. Ale ta narážka a podivení ve Versailles byla míněna vysloveně ideologicky a z toho hlediska je film pro naši armádu trumfem, i když se o něm před jeho realizací velice dlouho diskutovalo.“⁹⁴

Dost specifickým prvkem celého projektu jsou dívky, na kterých film doslova stojí. Pomocný režisér Milan Jonáš je během natáčení přiblížil: „Jsou to většinou zcela nové filmové tváře. Zkoušky jsme dělali nejprve fyzické, a pak teprve v pravém slova smyslu filmové, protože na své cestě se dívky brodí řekou, lezou na stromy, střílejí z kulovnice, řežou dříví, zabíjejí krávu, setkávají se s hady. Původně bylo asi 400 uchazeček. Některé jsme už znali, jiné se přihlásily na inzeráty v novinách. Nakonec jsme vybrali dvě studentky, úřednici, techničku a dělnici, ošetřovatelku, učnici a prodavačku. Ve filmu už z nich hrála jenom Natálie Maslovová – v Neobyčejné třídě, Délce polibku devadesát a Zločinu v dívčí škole – a pak ještě Jana Nováková – v Láskách jedné plavovlásky. Práce s nimi je trochu kuriózní, neboť jde vlastně o osm hlavních rolí. Všechny jsou neustále společně v obraze. A pak jsme z nich museli dostat to, čemu

⁹² -mf- 1966 — -mf- (rec.): Zítřejší předpremiéra nového českého filmu. In: Jihočeská pravda, 23. 12. 1966, 5

⁹³ -mf- 1966 — -mf- (rec.): Zítřejší předpremiéra nového českého filmu. In: Jihočeská pravda, 23. 12. 1966, 5

⁹⁴ Tamtéž

říkáme „kavárenský parfém“. Vstáváme tedy před šestou ráno, koupeme se ve studené vodě, pak máme kondičku a třeba kondiční běh. Úkol si žádá, abychom s nimi nejednali jako s herečkami, jsou to především lidské typy s určitými schopnostmi.“⁹⁵ A po něm sdělil toto: „Scénář nám pochopitelně přinášel velké problémy. Snadno se do něho napíše, že dívka zastřelí krávu nebo vyskočí na koně. Ale ten kůň měl třicetikilometrovou rychlost a my jsme rozhodně nechtěli postavy dublovat. Fyzické nároky na představitelky hlavních rolí byly proto maximální, museli jsme z nich prostě udělat ženy, které nepoznaly civilizaci.“⁹⁶

Jan Schmidt k tomu doplnil: „No co, točili jsme western, děvčata se musela naučit všechno, jezdit na koni, střílet, a zkuste dnes najít v Československu holku, která vám přesně odjistí, opakuje, zalící, vystřelí, a všechno popaměti, jako starý pistolník. Tohle bývala nezaplátitelná vlastnost představitelů kovbojek. U nás nejsou, a tak jsme cvičili a cvičili a byly boule a modřiny a šrámy, ale nakonec to snad vypadá, že je to doopravdy.“ A závěrem si posteskl: „Největší škoda ovšem je, že tenhle ansámbl, který ve chvíli, kdy byl film dokončen, uměl co nikdo v Československu, se musel rozpadnout a asi se už nikdy nesejde, protože prostě nikoho nenapadlo, že by se mezitím dal připravit scénář, který by právě téhle nabyté dovednosti, třeba docela komerčně, využil. V tom jsme pořád mrňaví a nevidíme si na špičku nosu. Kapitalistický producent by si tohle setsekramentsky hlídal a moc dobře by si dovedl spočítat, co mu takový vydrežírovaný film ještě vynesou. A kolikrát se mu vrátí náklady na tu drezúru vynaložené...“⁹⁷

Slovenský herec Ondrej Jariabek se s domácími novinami podělil o své dojmy: „Či mi spôsobovalo ťažkosť vžiť sa do myšlienky človeka, ktorý zostal jediný na celom svete? Keby som bol mladší, možno, že by to bolo ťažko. Ale mám za sebou päťdesiat rokov skúseností. Prežil som rakúskeho cisára Františka Jozefa, prežil som tatíčka Masaryka, prežil som tatíčka Beneša, prežil som Tisu, prežil som Stalina. Prežil som dve vojny, poznám hlad. Rád som robil tento film, uvažujúci, kde by sme mohli dôjsť, keby...“⁹⁸

⁹⁵ BYSTROV 1965 — Vladimír BYSTROV: Konec srpna v hotelu Ozon. In: Kino, 1965, ročník 20, číslo 26, 4–5

⁹⁶ -mf- 1966 — -mf- (rec.): Zítřejší předpremiéra nového českého filmu. In: Jihočeská pravda, 23. 12. 1966, 5

⁹⁷ LIEHM 1967 — A. J. Liehm: Jiný a přece z nich. In: Film a doba, ročník 13, 1967, 97

⁹⁸ BYSTROV 1967 — Vladimír Bystrov: Western z čias po atómovej vojne. In: Smena, 24. 1. 1967, nepag.

Co o tom všem soudily některé recenze? Galina Kopaněvová například napsala: „Téměř desetileté stáří scénáře je na filmu znát, zejména v rozvíjení námětu, reagujícím na kdysi tak aktuální úvahy o možnosti atomové záhuby světa,“ jedná se podle ní o veliký a vděčný filmový námět, zmiňuje podobnost s filmem Stanleyho Kramera Na břehu (1959) a také podle ní nedostatečnou propracovanost psychologických proměn, „bohužel, v duchu staré a dnes už překonané literární kritiky filmu jde o ilustrativní příběh, v souvislosti s přesuny ve společenském myšlení a povědomí, k němuž došlo během posledních let, právě v obrazu či vizi takovéto destrukce, cítíme pravé dramatické ohnisko námětu. Cítí to i Schmidt a snaží se v každého zrnka této polohy ve scénáři vydolovat maximum. Je jich však málo a nemohou soupeřit s většinou ilustrativních scén, které se nakonec stanou největší výstrahou filmu. Obávám se, že je to výstraha méně účinná, než jakou mohl poskytnout otřesný obraz bytostí s tvářemi lidí, ale nitrem bezcitných krutých tvorů. (...) Přes všechny tyto výhrady či spíše úvahy o možnosti jiného pojetí filmu Schmidt drží krok se svojí generací a dokazuje, že jeho profesionální kvality a tvůrčí invence jsou dalším příslibem pro mladou, českou kinematografii.“⁹⁹

V Brně byli tohoto mínění: „Na první pohled je film vyprávěn velmi suše až nelibivě. Rozhodně to není pohodlné dílko. (...) Rozhodně však nejde o dílo suše vykonstruované. V řadě autentických detailů rozeznáváme skutečnost tak, jak ji známe, jak ji prožíváme. Ruiny domů, pusté pláně pokryté zbytky vojenské techniky, divoké hry mládeže s ohničkem a patronami, to vše jsme už zažili na vlastní kůži v pětáctyřicátém a zde tedy Schmidt těžil z reality. Právě tak psychologický svět hrdek v jednoznačné bezohlednosti bohužel není jen vizí o světě po atomové katastrofě, nýbrž má zřetelně realisticky současnou příchut'. Konec srpna v hotelu Ozon stojí za zhlédnutí už proto, že se originalitou atmosféry vymyká konvenčním programům našich kin.“¹⁰⁰

Pozornosti film neušel ani v zahraničí: „Režisér Jan Schmidt dal „Ozonu“ střídmý styl Kafkových povídek, podporován tragickým portrétem ženy Poničanové, který se zdá, jako by vystoupil přímo z kreseb Kollwitzové.“¹⁰¹ Je také jedním ze dvou českých sci-fi filmů, který má své heslo ve význačné Encyklopedie science fiction Petera

⁹⁹ KOPANĚNOVÁ 1966 — Galina KOPANĚNOVÁ (rec.) : Konec srpna v hotelu Ozón. In: Lidová demokracie 8. 12. 1966, 3

¹⁰⁰ ŠVANDA 1967 — Petr ŠVENDA (rec.): Výběr opravdu bohatý. In: Rovnost, 7. 7. 1967, 5

¹⁰¹ (cit. rec.; Time 23. 6. 1967) Týden čs. filmu v New Yorku v zrcadle amerického tisku. In: Filmové informace, 1967, 18–20

Nichollse z roku 1979.¹⁰² Filmový kritik John Baxter jej popsal následovně: „This Czech film is set in a desolate post-World-War-Three landscape where a band of women survivors search for men. They eventually locate one living in an otherwise empty hotel, but he turns out to be too old and their hopes of continuing the human race are dashed. This is a bleak and depressing film.“ (Tento český film je zasazen do prostředí pustého světa po Třetí světové válce, kde skupina přeživších žen hledá muže. Nakonec objeví jednoho, který žije v jinak prázdném hotelu, ale ukáže se být příliš starým, a jejich naděje v pokračování lidské rasy se tím rozplynou. Je to pochmurný a depresivní film.)¹⁰³ V Itálii obdržel film v roce 1967 dvě ceny – cenu Centro Studio Cinematografici na III. Mezinárodní přehlídce nového filmu v Pesaru a cenu Zlatý asteroid na V. MF vědecko-fantastických filmů v Terstu.¹⁰⁴

Podobnost s Kramerovým kouskem *Na břehu* si všiml i Film a doba – dosti se od něj však podle něj liší: „Hollywood je pevností romantismu amerického umění našeho století, a i ti nejlepší a nejupřímnější mu platí svůj desátek. Kramerův sympatický, varovný, upřímný hlas je tedy poplatným téměř kánonům, nemůže z nich ven. V mladé české filmové generaci romantismus zemřel. Nebo se většinou nenarodil. Juráček tedy pojednává Kramerovo téma neromanticky, nesentimentálně, jako holý, studený, čistý fakt, jako obraz světa, v němž zemřeli nejenom lidé, ale i lidství. Protože člověk se člověkem nerodí, nýbrž stává, a humanizace je proces, který je podmíněn životem mezi lidmi. Kde nejsou lidé, není člověk. V Čechách, národě holubičím, který jak známo ani mouše neublíží a jehož klasikové se nejmenují Shakespeare nebo třeba Fielding, ale Tyl a Němcová. V zemi, která si zvykla lepit etiketu naturalismu nejen tam, kam patří, ale na všechno, co se nepříliš snáší s nedělní idylou nad pivem a vepřovou.“¹⁰⁵

Na adresu hrdínek autor trefně poznamenal následující: „Postavy filmu nemají psychologii, jsou plošné, definované činem, akcí, zjevem. Děvčata, hrdinky tohoto filmu, si pamatujete nanejvýš podle tváří, ale ještě spíš podle takových definic: ta, co zastřelí psa, ta, co zabije starce, ta, co zapálí benzín, ta, co chytí hada... A pak je tu prostě jen stará a starý.“¹⁰⁶

¹⁰² ADAMOVIČ 1994 — Ivan ADAMOVIČ: Encyklopedie fantastického filmu. Praha 1994, 84

¹⁰³ CLUTE 1979 — John CLUTE / Peter Nicholls: The Science Fiction Encyclopedia. New York 1979, 335

¹⁰⁴ URBANOVÁ 2004 — Eva URBANOVÁ, Blažena URGOŠÍKOVÁ, Vladimír OPĚLA, Milan BRETYŠ: Český hraný film IV: 196–1970, Praha 2004, 151

¹⁰⁵ LIEHM 1967 — A. J. Liehm: Jiný a přece z nich. In: Film a doba, ročník 13, 1967, 96–97

¹⁰⁶ Tamtéž, 96

Odkaz tohoto díla vystihuje slovy: „Na diskuzi v Moskvě – kde byl film nedávno přijímán s velkým uznáním a chválou, stejně jako v estonském Talinnu – se ozvala námitka, že prý filmu chybí soucit, soucit s nešťastnými hrdinkami filmu, soucit, který by je zlidštil a dal jim naději. Zdá se mi, že tahle námitka míří přesně na to, zač já si Schmidtovy práce tolik cením. Je totiž nejvyšš načas, abychom určitá fakta o současném světě přestali zastírat ušlechtilými city, balit páchnoucí věci do staniolu, abychom je učinili salonfähig. (...) Soucit, láska k člověku mohou být nejenom východisko názoru, projektu, ale také alibi. I v uměleckém díle. Jan Schmidt udělal velice důležitou věc: rozhodl se, že toto alibi nikomu opatřovat nebude.“¹⁰⁷

A tento jeho závěr podpořuje samotný režisér Schmidt: „Tento film by byl pesimistický tehdy, kdybychom si připustili, že nevěříme v jinou budoucnost lidstva než tu, která je mu přisouzena v našem filmu. Ale já v jinou možnost věřím... Všichni jsme už příliš zvyklí na běžnou propagandu zvěstující nebezpečí oněch strašných jaderných zbraní. Je to lhostejnost. A lhostejnosti je třeba se bát. Nikdy jsem to nechtěl říci, ale proto jsem se snažil natočit tento film proti plakátům. Na plakát a na noviny si lidé zvykli reagovat jako masa, obecně a bez pocitů, kdežto v mém filmu jsem se snažil působit na každého diváka jednotlivě, aby každý cítil po svém...“¹⁰⁸

¹⁰⁷ Tamtéž, 97

¹⁰⁸ AM 1967 — AM: Konec srpna v hotelu Ozón. In: Filmový přehled č. 17, 1. 5. 1967, nepag.

8. Několik jiných postapokalyptických filmů z let 1960 – 1966

Není nezajímavé podívat se za hranice na několik podobných filmů šedesátých let a ne snad posoudit, ale aspoň poněkud získat představu o tom, jak si v tomto porovnání stojí ten tuzemský.

Náš výčet započívá americkým počinem Na břehu už ze samého sklonku padesátých let. Pro jeho zařazení však existují nejméně dva důvody: jednak je v recenzích a článkách s *Koncem srpna v hotelu Ozon* nejvíce konfrontován, přičemž je upozorňováno na jejich podobnosti a zároveň odlišnosti – viz předchozí kapitola, jednak se jeho děj odehrává v blízké budoucnosti, v polovině šedesátých let. Již první minuty diváka vtahují do světa téměř celého zničeného nukleární válkou, jediným zatím nepustošeným územím je Austrálie, radioaktivní záření ovšem pomalu postupuje i tam. Z amerického San Diega přichází záhadné vysílání Morseovou abecedou, proto je posádka námořníků vyslána situaci prozkoumat. Existuje ještě vůbec naděje, nebo se konec neodvratně blíží? Jak tento hrozný stav změní lidské vztahy, jak budou chtít trávit své poslední okamžiky života a jaké pocity asi lidi provázejí, když čekají ve frontě na prášek pro tichou a bezbolestnou smrt, aby jejich rodiny dlouho netrpěly?

Jen o tři roky později nechal Fidel Castro rozmístit na území Kuby sovětské jaderné rakety, a jaderná válka tak nebyla fakticky nikterak daleko. Nehledě na tuto „prorockou“ zajímavost film dodnes láká na velice zvučná jména: mužného Gregory Pecka, tentokrát nepříliš osudovou ženu Avy Gardner, už před *Psychem* poněkud nervózního, ačkoli ještě odůvodnitelně, Anthony Perkinse a Freda Astaira, kterému pochopitelně není do tance a je, poplatně situaci, nezvykle vážný.

Rok 1960 přinesl do subžánru dosti zvláštní malý příspěvek s názvem *Last Woman on Earth* (Poslední žena na Zemi). Vypráví o třech lidech, pochybném boháči, jeho manželce a jejich rodinném známém – právníkovi, kteří jako jediní na světě přežijí strašlivou katastrofu díky tomu, že osudný okamžik strávili potápěním se hluboko pod hladinou moře. Nejprve stojí za této překerní a neočekávané situaci při sobě, pak však jako by de facto rozpad společnosti vedl i k rozbití sociálních vazeb a etiky, začnou oba o ženu, která je tou poslední na Zemi, bojovat. Přitom má paradoxně počáteční výhodu druhý muž před manželem, neboť žena se necítí v manželství šťastná.

Motiv souboje posledních mužů o ženu nabídl již o rok starší, taktéž americký film *The World, The Flash and the Devil* (1959), těžko říci, jakým způsobem na něj chtěli tvůrci navázat či jinak se s ním vypořádat. Právě tvůrci jsou tím hlavním důvodem, proč se i v dnešní době někteří rozhodnou film vyhledat a shlédnout, konkrétně tedy ještě spíše než o režisérovi Rogerovi Cormanovi je řeč o scenáristovi a hereckému představiteli jednoho ze dvou posledních mužů, Robertu Towneovi, autorovi jednoho z dost možná nejlepších amerických scénářů sedmdesátých let¹⁰⁹, *Čínské čtvrti*, podepsanému též pod *Firmu* (1993) a *Mission: Impossible* (1996).

O dva roky později pustili Britové do světa *Den Triffidů*, nepřiliš věrnou filmovou inscenaci stejnojmenného románu britského autora science fiction Johna Wyndhama. I když dnešní divák nejspíše raději sáhne po seriálu z produkce BBC (1981), své kouzlo doby v sobě film nese, třebaže k žánrovým skvostům má daleko. I zde bude největším pojítkem mezi dílem a současným divákem jediný tvůrce, režisér Freddie Francis, držitel dvou Cen akademie za kameru (ČB za film *Sons and Lovers* (1961) a za *Glory* z roku 1990), českému divákovi však bude povědomější jako kameraman Lynchova *Sloního muže* (1980) a *Duny* (1984), spolupracoval též s režisérem českého původu Karlem Reiszem na filmech *V sobotu večer, v neděli ráno* (1960) a *Francouzova milenka* (1981).

Francie je v tomto krátkém výčtu zastoupena krátkometrážním, ani ne půl hodinu trvajícím snímkem Chrise Markera *Rampa*. Dějistěm příběhu je nepřiliš vzdálená budoucnost po nukleární katastrofě, po které se všichni přeživší přesunuli do bezpečí podzemí. Hlavní postavou a vypravěčem je muž vyslaný zpět v čas¹¹⁰, jehož úkolem je získat potraviny a léky a pokud možno zjistit, jak by se dalo zabránit strádání budoucích lidí. Byl vyvolen na základě jeho živé vzpomínky, pamatuje si velmi emociální, dlouho nejasný moment¹¹¹, který je vysvětlen až na konci filmu a připravuje divákům překvapivý zvrát příběhu. Ač je film s výjimkou jediné scény vystavěn jako řada po sobě jdoucích fotografií, je v nich přítomen takový myšlenkový obsah, že přesto dokáže na člověka silně zapůsobit.¹¹² Film ostatně není nic jiného, než jednotlivé obrázky, jenomže rozpohybované.

¹⁰⁹ FIELD 2007 — Syd FIELD: Jak napsat dobrý scénář. Praha 2007, 85

¹¹⁰ SCHNEIDER 2012 — Steven Jay SCHNEIDER: 1001 filmů, které musíte vidět, než umřete. Praha 2012, 388

¹¹¹ SCHNEIDER 2010 — Steven Jay SCHNEIDER: 101 sci-fi filmů, které musíte vidět, než umřete. Praha 2010, 97

¹¹² SCHNEIDER 2012 — Steven Jay SCHNEIDER: 1001 filmů, které musíte vidět, než umřete. Praha 2012, 388

Z celého krátkého seznamu se jedná jistě o nejlivnější film. Přímou se jím inspiroval Terry Gilliam pro svůj, na poměry Hollywoodu ve své době poměrně výstřední film *Dvanáct opic* s Bruceem Willisem v hlavní roli (1995). I jemu ale předcházela inspirace, uváděn bývá Hitchcockův mysteriózní thriller *Závrat'* (1985). „Například nápadné detailní záběry na profil ženy (Chatelainová) záměrně opakují Hitchcockovo snímání Kim Novakové v dvojroli Madeleine Elsterové a Judy Bartonové. Podobně chce voják cestující časem vysvětlit na letokruzích mohutné sekvoje, odkud pochází, a tak ukáže rukou v rukavici na místo kdesi za obvodem kmene. Jeho postoj i vysvětlení připomíná podobnou sekvenci s Jamesem Stewartem a Novakovou v *Závratí*.“¹¹³

Jako poslední budiž připomenut italsko-americký science fiction horror *The Last Man on Earth* (Poslední muž na zemi) z roku 1964. I v něm si autoři, jako ve všech výše zmíněných filmech, pohrávají s ideou konce světa. Konkrétně zde jde o zákeřnou pandemii, která změnila lidi v záhadné upíří bytosti. Zřejmě posledním člověkem na Zemi zůstal Robert Morgan (představovaný Vincentem Pricem, který byl svými rolemi v horrorech proslulý), a začátek líčí jeho každodenní rutinu v podobě shromažďování zbraní a lovení přes den spících upírů, než se mu stanou po setmění nebezpeční. Zvrat přichází v momentě, kdy během dne konečně nachází dívku, které sluneční světlo a česnek nevadí. Všechno však na první pohled nebývá takové, jak se zdá...

Jedná se o filmové zpracování povídky Richarda Mathesona *Já, legenda* z roku 1954. Tento spisovatel měl co říci nejenom čtenářům literatury, ale též divákům kin, takže jeho knihy daly vzniknout řadě filmů, kupříkladu *The Incredible Shrinking Man* (1957), *Ledová nádra* (1974) s Alainem Delonem, *Jak přicházejí sny* (1998) s Robinem Williamsem nebo *Ozvěny mrtvých* (1999) režírované Davidem Koepem, scenáristou *Jurského parku* (1993), *Mission: Impossible* (1996) a *Spider-Mana* (2002). Sama povídka *Já, legenda* se po verzi z roku 1964 dočkala filmové podoby ještě v roce 1970 v titulní roli s Charltonem Hestonem a v roce 2007 s Willem Smithem. Pro úplnost doplníme i *I am Omega* v hlavní roli s hvězdou akčních filmů o bojovém umění Markem Dacascosem ze stejného roku, o jehož nevalných kvalitách však mluví i fakt, že putoval rovnou na DVD. Nejstarší verze ovšem zůstává předloze nejvíce věrná.¹¹⁴

¹¹³ SCHNEIDER 2010 — Steven Jay SCHNEIDER: 101 sci-fi filmů, které musíte vidět, než umřete. Praha 2010, 98

¹¹⁴ MATHESON 2008 — Richard MATHESON: *Já legenda*. Plzeň 2008, doslov, nepag.

Z výše uvedeného se nedají vyvozovat příliš objektivní závěry, o to však, jak bylo předznamenáno v úvodu kapitoly, ani nešlo. Přesto byla tímto uskutečněna jistá konfrontace *Konce srpna v hotelu Ozon* s několika jednotlivými zahraničními podobně tématicky laděnými filmy, jež byla slíbena. Podle ní to vypadá, že tuzemský počín se svým komorním zpracováním a dějem odehrávajícím se na relativně malé ploše nejvíce podobá *Last Woman on Earth*, avšak zdobí jej lépe pojaté téma s údernějším poselstvím, třebaže oba snímky končí pochmurně. Ve prospěch Ozonu snad mluví i fakt, že se v něm na rozdíl od *Dne Triffidů* nevyskytují speciální efekty, které mají tendenci zestárnout. S mezinárodním významem *Rampy* a slávou *Já legendy* ve všech svých provedeních se pochopitelně nemůže rovnat. Jak již si v předchozí kapitole všimli jiní, i ve srovnání s hollywoodským snímkem *Na břehu* můžeme našemu žánrovému přírůstku připočítat k dobru nejméně jednu věc – absenci sentimentality a naopak syrovost vyprávění, přeci jen více náležející k postapokalyptickému tématu. Kramerův kousek nicméně hraje prim v hvězdném obsazení – žádný z ostatních filmů v přehledu neobsahuje tolik jmen, která by dodnes byla pevnou součástí vědomí zájemce o kinematografii.

Vezme-li se v úvahu, že filmy z malých zemí mají vždy složitější cestu do světa v porovnání se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií, jejichž jazyky hovoří i obyvatelé jiných národů, a vzhledem k tomu, že dřívější filmy ještě nebyly tolik postavené na akci, jako je tomu dnes, a tomu, že Juráček přišel s opravdu zajímavým námětem, *Konec srpna v hotelu Ozon* za tehdejší zahraniční tvorbou o tolik nezaostává, a to z pohledu současné české kinematografie rozhodně není málo.

9. Závěr

Jestliže panoval za studené války jistý strach z hrozícího konfliktu, který by s sebou nesl hrozbu použití jaderných zbraní, není překvapivé, že se tyto nálady začaly promítat i do filmu. Představy o konci světa, dříve často abstraktní, tím získaly reálnou podobu, a nabyté vědomí o možném ničivém působení bomb výrazně obohatily postapokalyptický žánr. Ne, že by ten neexistoval dříve, za jeden z prvních románů tohoto druhu bývá označován *Poslední člověk* spisovatelky Mary Shelleyové z roku 1826, a i poté se díla opírala též o jiné potenciální konce než jen ty zapříčené radiací, například ty způsobené hromadnou nákazou smrtící nemoci (vždyť lidstvo už od 14. století pečlivě chová v paměti mor, který svého času vyhubil asi třetinu Evropanů), přece však tento nový Damoklův meč zůstal i po roce 1990 jako téma atraktivní, možná i proto, že se zdála fascinující myšlenka, že by se touto cestou člověk na Zemi vlastně dokázal zničit dočista sám.

Z našeho šetření ovšem dále vyplynulo, že hrozba jaderné války není v žádném případě zažehnána, spíše naopak. Nemůžeme si už být zdaleka jistí tak zvaným mírem z rozumu, kdy válka byla reálně v podstatě vyloučena vědomím všech zúčastněných, že by se jednalo o zkázu pro všechny. Dnes se ovšem zdá, jako by některé světové velmoci disponovaly sebevědomím, že oni by z konfliktu vzešli vítězně. Stále vznikající romány líčící prostředí po atomové katastrofě jako *Cesta*, *Metro 2033* nebo *Padající muž*, nebo konec civilizace způsobený jakoukoli jinou pohromou a poměrně časté zobrazení takovéto postapokalyptické tematiky ve filmu určitě něco o naší době vypovídá, stejně jako jejich obliba, způsobena snad i tím, že lidé už zřejmě nevnímají podobné prognózy pouze jako fantasmagorii, která je naprosto vyloučená.

Samotný snímek *Konec srpna v hotelu Ozon* navzdory delší expozici dramaticky funguje, jedná se o ojedinělý počín talentovaného filmového tvůrce, který nemá v naší kinematografii obdoby a ani v zahraničním porovnání z dnešního pohledu tolik neztrácí. Potvrzuje kouzlo československé Nové vlny šedesátých let, kdy se československé filmy těšily největší pozornosti světové filmové veřejnosti a byly nejvíce ceněny. S neutichajícím nebezpečím jaderné války ani jeho sdělení neztrácí na působivosti. Navzdory řečenému to není film pro každého, dnešnímu pro kinematografii nepřilíší zainteresovanému diváku bude činit obtíže už černobílá kamera, již zmíněné zdouhavé první dějství a nedostatek akce. Jeho sledování tedy vyžaduje určitý intelekt či jistou

míru ochoty porozumět, odměnou však bude, když ne příjemný zážitek, alespoň jisté kulturní obohacení.

10. Prameny a literatura

Seznam literatury

- ADAMOVIČ 1994 — Ivan ADAMOVIČ: Encyklopedie fantastického filmu. Praha 1994
- ARISTOTELÉS 1962 — ARISTOTELÉS: Poetika. Praha 1962
- ARONSON 2014 — Linda ARONSON: Scénář pro 21. století. Praha 2014
- CLUTE 1979 — John CLUTE / Peter Nicholls: The Science Fiction Encyclopedia. New York 1979
- GADDIS 2006 — John Lewis GADDIS: Studená válka. Praha 2006
- HALEY 2015 — Guy HALEY: Kronika sci-fi: obrazové dějiny nejslavnějších děl science fiction v celé galaxii. Praha 2015
- HARTOG 2016 — François HARTOG: Věřit v dějiny. Brno 2016
- KLOS 1987 — Elmar KLOS: Dramaturgie je, když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé. Praha 1987
- KORT 2001 — Michael KORT: The Columbia Guide to the Cold War. New York 2001
- MATHESON 2008 — Richard MATHESON: Já legenda. Plzeň 2008
- SCHNEIDER 2010 — Steven Jay SCHNEIDER: 101 sci-fi filmů, které musíte vidět, než umřete. Praha 2010
- SCHNEIDER 2012 — Steven Jay SCHNEIDER: 1001 filmů, které musíte vidět, než umřete. Praha 2012
- SKUPA 2016 — Lukáš SKUPA: Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech. Praha 2016
- TINDALL 1996 — George Brown / David E. SHI: Dějiny spojených států amerických. Praha 1996²
- URBANOVÁ 2004 — Eva URBANOVÁ, Blažena URGOŠÍKOVÁ, Vladimír OPĚLA, Milan BRETÝŠ: Český hraný film IV: 196–1970, Praha 2004
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: ekumenický překlad. Praha 1991

Seznam pramenů

- a) primární písemné prameny

- BROUSIL 1942 — Antonín Martin BROUSIL: Problematika námětu ve filmu. Praha 1942

FIELD 2007 — Syd FIELD: Jak napsat dobrý scénář. Praha 2007
JASPERS 2016 — Karl JASPERS: Atomová bomba a budoucnost lidstva: politické vědomí v naší době. Praha 2016
JURÁČEK 2001 — Pavel JURÁČEK / Miloš FIKEJZ: Postava k podpírání. Praha 2001
JURÁČEK 2016 — Pavel JURÁČEK: Postava k podpírání. Praha 2016
JURÁČEK 2003 — Pavel JURÁČEK: Deník (1959 – 1974). Praha 2003
MACÁK 1965 — Jiří MACÁK / Jiří MACHÁNĚ / Jan SCHMIDT: Konec srpna v hotelu Ozon, technický scénář. Praha 1965

b) zmíněné filmy

ARNOLD, Jack (režie); Richard MATHESON (scénář) — The Incredible Shrinking Man 1957, 81 min
AVILDSEN, John G. (režie); Sylvester STALLONE (scénář) — Rocky, 1976, 119 min
BLACK, Shane (režie, scénář); Drew Pearce (scénář) — Iron Man, 2013, 130 min
BOČAN, Hynek (režie, scénář); Pavel JURÁČEK (scénář) — Nikdo se nebude smát, 1965, 94 min
CAMERON, James (režie, scénář); Gale Anne HURD (scénář) — Terminátor, 1984, 107 min
CLAYTON, Jack (režie); Francis Ford COPPOLA (scénář) — Velký Gatsby, 1974, 146 min
CORMAN, Roger (režie); Robert TOWN (scénář) — Last Woman on Earth, 1960, 71 min
CORRINGTON (scénář) — The Omega Man, 1971, 98 min
CUARÓN, Alfonso (režie, scénář); Timothy J. SEXTON (scénář); David ARATA (scénář); Mark FERGUS (scénář); Hawk OSTBY (scénář) — Potomci lidí, 2006, 109 min
CUARÓN, Alfonso (režie a scénář); Jonás CUARÓN — Gravitace, 2013, 91 min
DE PALMA, Brian (režie); David KOEPP (scénář); Robert TOWN (scénář) — Mission: Impossible, 1996, 110 min
FAVREAU, Jon (režie); Mark FERGUS (scénář); Hawk OSTBY (scénář); Art Marcum (scénář); Matt Holloway (scénář) — Iron Man, 2008, 126 min
FAVREAU, Jon (režie); Justin THEROUX (scénář) — Iron Man 2, 2010, 125 min
FURST, Griff (režie); Geoff MEED (scénář) — I am Omega, 2007, 90 min

GILLIAM, Terry (režie); David PEOPLES (scénář); Janet PEOPLES (scénář) — 12 Monkeys, 1995, 129 min

HITCHCOCK, Alfred (režie); Joseph STEFANO (scénář) — Psycho, 1960, 109 min

HITCHCOCK, Alfred (režie); Alec COPPEL (scénář); Samuel Taylor (scénář) — Závrať, 1958, 128 min

JOHNSON, Rian (režie, scénář) — Looper, 2012, 118 min

JURÁČEK Pavel (režie, scénář) — Každý mladý muž, 1965, 83 min

JURÁČEK, Pavel (režie, scénář); Jan SCHMIDT (režie) — Postava k podpírání, 1963, 38 min

JURÁČEK, Pavel (režie, scénář) — Případ pro začínajícího kata, 1969, 102 min

KRAMER, Stanley (režie); John PAXTON (scénář) — Na břehu, 1959, 134 min

KUBRICK, Stanley (režie, scénář); Arhur C. CLARKE — 2001: Vesmírná odysea 1968, 141 min

KUBRICK, Stanley (režie, scénář); Terry SOUTHERN (scénář); Peter GEORGE (scénář) — Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu, 1964, 94 min

KUBRICK, Stanley (režie, scénář) — Mechanický pomeranč, 1971, 136 min

LAUTNER, Georges (režie, scénář) — Ledová nádra, 1974, 105 min

LAWRENCE, Francis (režie); Mark PROTOSEVICH (scénář); Akiva GOLDSMAN (scénář) — Já, legenda, 2007, 100 min

LIPSKÝ, Oldřich (režie); Jiří Brdečka (scénář) — Adéla ještě nevečeřela, 1977, 102 min

LIPSKÝ, Oldřich (režie, scénář); Jiří BRDEČKA (scénář) — Limonádový Joe aneb Koňská opera, 1964, 99 min

LISBERGER, Steven (režie a scénář) — Tron, 1982, 96 min

LYNCH, David (režie, scénář) — Duna, 1984, 136 min

MARKER, Chris (režie, scénář) — Rampa, 1962, 28 min

MILLER, George (režie, scénář); Terry HAYES (scénář); Brian HANNANT (scénář) — Šílený Max 2: Bojovník silnic, 1981, 96 min

OSHII, Mamoru (režie); Kazunuri ITŌ (scénář) — Ghost in the Shell, 1995, 82 min

OTOMO, Katsuhiro (režie, scénář); Izo HASHIMITO (scénář) — Akira, 1988, 124 min

POLÁK Jindřich (režie, scénář); Pavel JURÁČEK (scénář) — Ikarie XB 1, 1963, 86 min

POLÁK, Jindřich (režie, scénář); Miloš MACOUREK (scénář) — Zítřa vstanu a opařím se čajem, 1977, 93 min

POLANSKI, Roman (režie); Robert TOWNE (scénář) — Čínská čtvrť, 1974, 131 min

PUYN, Albert (režie); Kitty CHALMERS (scénář); Daniel HUBBARD-SMITH (scénář) — Cyborg, 1989, 82 min

RADFORD, Michael (režie, scénář) — 1984, 1984, 110 min

RAGONA, Ubaldo (režie); Sidney SALKOW (režie); Furio M. MONETTI (scénář); Ubaldo RAGONA (scénář); William LEICESTER (scénář); Richard MATHESON (scénář) — The Last Man on Earth, 1964, 86 min

RAIMI, Sam (režie); David KOEPP (scénář) — Spider-Man, 2002, 121 min

RAIMI, Sam (režie); Alvin SARGENT (scénář) — Spider-Man 2, 2004, 127 min

RAIMI, Sam (režie a scénář); Ivan RAIMI (scénář) — Spider-Man 3, 2007, 139 min

SAGAL, Boris (režie); John William CORRINGTON (scénář); Joyce H.

SEKELY, Steve (režie); Bernard GORDON (scénář); Philip YORDAN (scénář) — Den Triffidů, 1962, 93 min

SCOTT, Ridley (režie); Hampton FANCHER (scénář); David PEOPLES (scénář) — Blade Runner, 1982, 117 min

SCHAFFNER, Franklin J. (režie); Michael WILSON (scénář); Rod SERLING (scénář) — Planeta opic, 1968, 112 min

SCHMIDT, Jan (režie); Pavel JURÁČEK (scénář) — Konec srpna v hotelu Ozon, 1966, 77 min

TARCOVSKIJ, Andrej (režie, scénář) — Solaris, 1972, 160 min

VERHOEVEN, Paul (režie); Ronald SHUSETT (scénář); Dan O'BANNON, Jon POVILL — Total Recall, 1990, 113 min

VORLÍČEK, Václav (režie, scénář); Miloš MACOUREK (scénář) — Kdo chce zabít Jessii?, 1966, 81 min

VORLÍČEK, Václav (režie, scénář); Miloš Macourek (scénář) — „Pane, vy jste vdova!“, 1970, 97 min

WACHOWSKI Lana / WACHOWSKI LILY (režie, scénář) — Matrix, 1999, 136 min

WATKINS, Peter (režie, scénář) — The War Game, 1965, 48 min

WARD, Vincent (režie); Ronald BASS (scénář) — Jak přicházejí sny, 1998, 113 min

ZEMAN, Karel (režie, scénář); Pavel JURÁČEK (scénář) — Bláznova kronika, 1964, 82 min

ZEMECKIS, Robert (režie, scénář); Bob GALE (scénář) — Návrat do budoucnosti, 1985, 116 min

Článek v časopisu

AM 1967 — AM: Konec srpna v hotelu Ozón. In: Filmový přehled č. 17, 1. 5. 1967

BYSTROV 1965 — Vladimír BYSTROV: Konec srpna v hotelu Ozon. In: Kino, 1965, ročník 20, číslo 26

BYSTROV 1967 — Vladimír Bystrov: Western z čias po atómovej vojne. In: Smena, 24. 1. 1967

LIEHM 1967 — A. J. Liehm: Jiný a přece z nich. In: Film a doba, ročník 13, 1967

KŘENKOVÁ 2016 — Jarmila KŘENKOVÁ: Postapokalypsa na Konci srpna v hotelu Ozon. In: Cinepur, 2016

Recenze

KOPANĚNOVÁ 1966 — Galina KOPANĚNOVÁ (rec.) : Konec srpna v hotelu Ozón. In: Lidová demokracie 8. 12. 1966

ŠVANDA 1967 — Petr ŠVENDA (rec.): Výběr opravdu bohatý. In: Rovnost, 7. 7. 1967

-mf- 1966 — -mf- (rec.): Zítra předpremiéra nového českého filmu. In: Jihočeská pravda, 23. 12. 1966

(cit. rec.; Time 23. 6. 1967) Týden čs. filmu v New Yorku v zrcadle amerického tisku. In: Filmové informace, 1967

Bakalářské práce

BOKŠTEFLOVÁ 2011 — Lucie BOKŠTEFLOVÁ: Tvořivý proces Pavla Juráčka (bakalářské práce na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze). Praha 2011

CSIESELY 2016 — Lukáš CSIESELY: Dvojí podoba groteskna (bakalářská práce na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze). Praha 2016

Internetové zdroje

BĚLOHRADSKÝ 2015 — Václav BĚLOHRADSKÝ: Věk extrémů reloaded. In: Novinky.cz, <https://www.novinky.cz/kultura/salon/359855-vaclav-belohradsky-vek-extremu-reloaded.html>, vyhledáno 25. 5. 2017